عالم الفكر
العدد 2 المجلد 30 أكتوبر - ديسمبر 2001

رموز الحركة الشعرية بالمغرب

الشاعر: محمد الخمّار الكنوني

أ. الفاتح الجيلالي بوهلال*

مقدمة عامة

البنية الإيقاعية في الشعر العربي

كانت القصيدة العربية على طول رحلتها منذ امرئ القيس إلى ما قبيل السياب خاضعة لقانون واحد لا تزيغ عنه اللهم بعض المحاولات، ونذكر من بينها:

١ ـ ميل الشعراء العباسيين إلى استخدام «البحور المهملة» المقلوبة عن بعض البحور الخليلية كالمستطيل والممتد والمتوافر...إلخ.

٢ ـ ابتكار قوالب وزنية جديدة كالمواليا والقوما والدوبيت.

٣ ـ الموشحات والأزجال الأندلسية.

ويلاحظ أن كل هذه المحاولات، سواء النابعة من المشرق العربي أو الغرب الإسلامي، كانت نتيجة للمستوى الحضاري الذي بلغته الأمة العربية آنذاك، ذلك المستوى الذي أدى بها إلى الانفتاح على تجارب الآخرين خاصة الشعر الفارسي القديم، لكن تبقى أهم تلك المحاولات نجاحا وذيوعا هي الموشحات والأزجال التي لم يكتب لها الاستمرار مع الأسف.

بغض النظر عن تلك المحاولات، ظلت القصيدة الكلاسيكية تتحدى كل العوامل لتفرض سيطرتها بقوة جبارة عنيدة بكل مقاييسها، والتي كانت تتكون من عدد معين من الأبيات تطول وتقصر حسب موضوع القصيدة، أو بحسب وضعية المبدع النفسية والعادية. والبيت الواحد يتألف من جزءين كبيرين هما الصدر والعجز اللذان يكونان في وضع موسيقي متماثل

* كاتب وباحث من المغرب.

تماثلاسيمتريا دقيقا، إذ يجب على الشاعر أن يوفر عددا من المقاطع الصوتية في كلا الشطرين بتساوٍ هندسي مضبوط، بالإضافة إلى أن العجز يحتفظ بميزات إيقاعية خاصة، حسب لها الشاعر العربي حسابا واعيا، وتبرز تلك الخصوصية في مفهوم القافية.

والجديد، الذي بشر به الشاعر المعاصر، إيمانا منه بأن الشكل لم يعد «يمثل لباسا مفصلا، بحجم الموضوع المطروق، وإنما عنصرا مكونا للتجربة الشعرية وملمحا من ملامح الشخصية الشاملة لهذا الكيان الفني الوليد الذي هو القصيدة»[1]. وهذا الجديد إذن هو مفهوم السَّطر الشعري بدل البيت، حيث لم يعد خاضعا لنفس عدد التفعيلات الواردة في بقية الأسطر اللاحقة، بل أصبح حرا في إطالة مدته الزمنية أو تقصيرها حسب الحالة النفسية المتحكمة في اللحظة الشعرية دون سواها من القيود الأخرى، وهذا يعني التخلي نهائيا عن مبدأ البيت القائم على الصدر والعجز، كما غدت القافية والروي في الشعر المعاصر غيرهما في الشعر القديم. وعمد الشاعر المعاصر إلى تحرير تجربته الشعرية من «كل توزيع للقافية يحافظ على مسافات منتظمة أو محسوبة أو على تواترات منسقة أو متقاربة»[2]، وكان يهدف من وراء إلغائه لهذا الركن الأساس من أركان الوزن الموسيقي للقصيدة العربية إلى خلق وحدة بنائية متعددة الأشكال، لكنها ملتحمة بالمجموع المعماري والتشكيلي للقصيدة الحديثة على رغم خضوعها للقوالب الموسيقية الخليلية ذاتها.

وهنا أثيرت عدة مشاكل نظرية تقترح نوعية التعامل مع العروض الخليلي، منها موقف الشعر من بحور الشعر العربي التي تتألف من نوعين من التفاعيل، فما هي التفعيلة التي سيتم اختيارها لتتعاقب بانتظام أو من دونه مع التفعيلة الثانية، ثم ما هي التفعيلة التي ستكون بمثابة نهاية للبيت؟[3].

وأول من تصدى لإبداء رأيه في الموضوع هي الشاعرة «نازك الملائكة» بصفتها إحدى رائدات القصيدة الحديثة أولا، وكونها أول من نظر لهذا المولود الجديد ثانيا، حيث أصرت على عدم جواز استعمال «البحور المزوجة» بالنسبة للشعر الحديث تلافيا لأي نشاز موسيقي ينشأ من استعمال تلك البحور. ولهذا، وانسجاما مع الأذن الموسيقية العربية، وجب على الشاعر إيثار «البحور الصافية» وبعد «نازك» ستتوالى الآراء مع العلم أن القصيدة الحديثة واصلت مسيرتها قدما نحو الأمام غير عابئة بالقوانين والحوافز التي يريد منها أصحابها قسر القصيدة العربية المعاصرة داخلها.

وعلى صعيد التفعيلة، فإن الشاعر آثر إعطاء السطر الشعري استقلاله العروضي عن بقية الأسطر اللاحقة، فيقف للسطر وقفة عروضية على غرار وقفة البيت الكلاسيكي، هذا دون أن تلزمه تلك الوقفة بوقفة دلالية أو نحوية أو عدد معين من التفعيلات.. ولولا هذه الحريات التي منحها الشاعر المعاصر لنفسه، لما وجد اختلاف بين البيت الشعري التقليدي وبين القصيدة

المعاصرة من حيث الإيقاع الموسيقي. وهذا يدل في حد ذاته على تأثير الموروث الموسيقي الخليلي لدى الشاعر المعاصر، على رغم رغبته اللامحدودة للخروج من أسر ذلك التأثير.

وعلى مستوى الوقفة العروضية، فقد أعلن الشاعر المعاصر تمرده عليها، بجعل البيت السابق غير خاضع للبيت الذي يليه من الناحية الإيقاعية، وهكذا في بقية أبيات القصيدة، وهذا ما عرف قديما لدى العروضيين بمصطلح «التدوير» الذي اضطر إليه أحيانا الشاعر العربي القديم، لكن خلفه الحالي أخذ يلح عليه بل ويفرط في استعماله، حتى أننا نجد قصيدة ما بكاملها قائمة على «التدوير»، وهذه الإمكانية التي أباحها الشاعر المعاصر لنفسه، والتي تدل على تدفق الحالة النفسية لديه، والتي يوازيها بالمقابل تدفق آخر على مستوى الإيقاع، هذه الحرية خلقت بعض الصعوبات التي حالت بينه وبين عملية التواصل مع القارئ.

وهنا لا يجب أن ننسى موقف «نازك» من قضية «التدوير»[٤]، التي كادت أن تمنع استعماله إلا في بعض الحالات الخاصة، نظرا لأن «التدوير» بصورته الحالية يخدش الأذن العربية، التي ألفت ما تواضع الشعراء على عدم خرقه منذ أن قنن «الخليل بن أحمد الفراهيدي» كل إيقاعات موسيقى الشعر العربي، لكن الشاعر المعاصر لم يحفل بكوابح «نازك» وواصل الطريق يبحث لنفسه عن مكانة متميزة داخل مسيرة الإبداع العربي الطويلة.

حياة الشاعر

محمد الخمّار الكنوني، من مواليد سنة ١٩٤١ بمدينة القصر الكبير، التي عرفت أثناء الحماية الإسبانية نشاطا ثقافيا ووطنيا مشهودا، جعلها في مقدمة مدن شمال المغرب التي حفظت للغة الضاد وللحركة الوطنية مكانتهما، في وقت كان الاستعمار الإسباني يعمل على اجتثاث كل ما له علاقة بالهوية المغربية، في هذا المناخ نشأ الشاعر في ظل أسرة محافظة متعلمة وفرت للحفيد متابعة دراسته بانتظام داخل المغرب وخارجه حيث حصل على البكالوريا من القاهرة.

كان من الرعيل الأول الذي التحق بجامعة محمد الخامس إثر تأسيس شعبة الأدب العربي إلى أن نال الإجازة في الآداب، فعمل أستاذا بثانوية النهضة بسلا التي لم يدم بها طويلا حتى رشح للعمل بالكلية نفسها التي درس بها. وموازاة مع مهنته التربوية كان يهيئ رسالته لنيل دبلوم الدراسات العليا، الذي حصل عليه سنة ١٩٧٤ في موضوع تحقيق مخطوط «الوافي في نظم القوافي» لأبي البقاء الرندي، كما كان منهمكا في تحضير أطروحة دكتوراه الدولة في الأدب المغربي، لكن حال الموت دون إنجازها.

حياته الشعرية

مارس عملية الإبداع الشعري منذ وقت مبكر وهو لم يتجاوز بعد العشرين من عمره على الطريقة التقليدية في البداية، في ظروف كان التعليم فيها مقتصرا على فئة قليلة من المغاربة، فكان ينشر إنتاجه تباعا بمختلف الجرائد والمجلات الوطنية إلى أن ذاع اسمه، وصار واحدا من أقطاب الشعر المغربي المعاصر، لما يتمتع به من موهبة شعرية متميزة صقلها بسعة اطلاعه على التراث العربي. صدر له أخيرا ديوان شعر تحت اسم «رماد هسبريس» جمع بين دفتيه أهم قصائده التي سبق أن نشرها.

كما أشرت سابقا، دخل الشاعر حلبة فن القول الشعري، وهو لم يزل فتى يافعا، من هنا جاءت أشعار هذه المرحلة مرتدية ثوبا رومانسيا شفافا. تغنى فيه الشاعر بأحلام الشباب الممتلئ عاطفة وخيالا فترك قصائد ذات منحى غنائي مرهف. ولا أدل على ذلك من قصيدتيه الناجحتين «حبيبتي» و«آخر آه».

لكن الشاعر سرعان ما غادر هذه المرحلة الذاتية لينخرط في هموم فئات الجماهير الواسعة، فأخذ ينظم في مواضيع ذات بعد وطني ونضالي، يحاول زرع الأمل وبث روح الصمود في وجه أولئك الذين يقاومون ضد من يحولون دون حرية التعبير والتغيير، ويتجلى هذا الاتجاه في قصيدتيه «على وادي المخازن، والأمير البطل» ولم يبق الشاعر رهين واقع بلاده، بل ألقى ببصره بعيدا صوب القارة السمراء، التي كانت آنذاك تجتاز مرحلة مخاض صعبة أعطت ميلاد حركة التحرر الوطني للتخلص من سيطرة الاستعمار الأوروبي البغيض بشتى أشكاله وأصنافه، وقد اختار الشاعر رمزا اعتبر وقتئذ، ولا يزال، من أروع رموز التضحية والاستشهاد وفاء لحرية الوطن. إنه رمز «باتريس لومبا».

واظب الشاعر على استلهام مثل هذه الرموز ضمن تجربته الإبداعية، يقتنص من حين لآخر إحدى الشخصيات التي يهتز لمصرعها الضمير الإنساني وهذا ما نجده حين اغتيال مناضل الحزب الشيوعي اللبناني، وأحد رواد الفكر التقدمي ونعني به الشهيد «حسين مروة»، وذلك في قصيدته «عرس المليشيات».

ومن المنطلق نفسه، أي التعبير عن رفض الشاعر للواقع المعيش، سيستمر في رحلته الإبداعية، لكن هذه المرة بأسلوب بعيد عن المباشرة، وقد تسلح بأدوات معرفية وتقنية وصلت غاية النضج.

وعلى المستوى الفني، كما ستبينه الدراسة، فقد تدرج الشاعر عبر مرحلتين الأولى قدم فيها عطاءاته الشعرية بالطريقة التقليدية، التي كانت سائدة بين شعراء هذه الفترة وما قبلها، بمعنى أن رياح التجديد التي هبت بالمشرق منذ سنة ١٩٤٧ لم تصل أصداؤها إلى المغرب بعد.

والمرحلة الثانية خلع فيها الشاعر ذلك الشكل التقليدي إلى غير رجعة، ليرتدي ثوب القصيدة الحديثة. وقد مهد محمد الخمار الكنوني لهذه النقلة النوعية بخطوات تدريجية ساعدته على

احتضان موجة الشعر الحديث، التي تعامل معها بوعي وفهم عميقين فأعطت لتجربته صوتا منفردا أهله لاحتلال الصف الأول في الشعر المغربي المعاصر، جنبا إلى جنب مع قرينيه الشاعرين أحمد المجاطي ومحمد السرغيني.

المادة الشعرية المقترح دراستها

التجربة الشعرية للشاعر محمد الخمار الكنوني، مرتبة حسب تاريخ نشرها (كرونولوجيا) مع توضيح البحور المعتمدة.

الجدول (أ)

القصيدة	السنة	البحور المعتمدة	طريقة النظم
١ ـ لقاء		الرمل	نظام الشطرين
٢ ـ حبيبتي		الرجز	نظام التفعيلة
٣ ـ لكوس	١٩٦٠	الكامل	الشطران
٤ ـ الخريف	١٩٦٢	المتقارب	نظام التفعيلة
٥ ـ رحلة	١٩٦٢	الرمل	الشطران
٦ ـ ألحان وأوتار	١٩٦٢	الرمل	الشطران (رغم كتابتها مدورة)
٧ ـ على وادي المخازن	١٩٦٢	المتقارب	الشطران
٨ ـ الموكب الدامي	١٩٦٣	الخفيف	نظام الشطرين (رغم كتابتها مدورة)
٩ ـ إلى راهبة	١٩٦٤	الخفيف	الشطران
١٠ ـ الأمير البطل	١٩٦٤	الخفيف	الشطران رغم تدويرها في سطور
١١ ـ لقاء	١٩٦٦	مجزوء الرجز	الشطران رغم تدويرها في سطور
١٢ ـ قصائد (١ ـ ٩)			
أ ـ وراء الماء	١٩٦٦	مجزوء الوافر	نظام التفعيلة
ب ـ اليد العليا	١٩٦٧	مجزوء الوافر	نظام التفعيلة
ج ـ الأبد المقتول	١٩٦٧	مجزوء الوافر	نظام التفعيلة
د ـ ليل من مجر	١٩٦٨	مجزوء الوافر	نظام التفعيلة
هـ ـ رياح الضفة الأخرى	١٩٦٧	الرجز	نظام التفعيلة
و ـ صحوة الأضواء	١٩٦٩	الرجز	نظام التفعيلة
ر ـ شارب النهر	١٩٧٠	الرجز	نظام التفعيلة
ح ـ الموت على الأبواب	١٩٧١	المتدارك (الخبب)	نظام التفعيلة
ط ـ غفوة السهوب	١٩٦٩	الرجز	نظام التفعيلة
١٣ ـ صرصر في الشتاء	١٩٧٢	الكامل	نظام التفعيلة
١٤ ـ قراءة في شواهد القباب	١٩٧٢	المتدارك (الخبب)	نظام التفعيلة
١٥ ـ رماد هسبريس	١٩٧٢	المتدارك	نظام التفعيلة
١٦ـ مرثية السور الغربي	١٩٨٦	المتدارك/المتقارب	نظام التفعيلة
١٧ ـ قصائد إلى ذاكرة من رماد	١٩٨٦	المتدارك	نظام التفعيلة
١٨ ـ يهوذا العضوي	١٩٨٦	المتقارب/المتدارك	نظام التفعيلة
١٩ ـ يوميات ضد التواطؤ	١٩٨٦	الرجز	نظام التفعيلة
٢٠ ـ عرس الميليشيات	١٩٨٧	المتدارك/المتقارب	نظام التفعيلة

قراءة الجدول (أ)

مجموع القصائد ٢٠ قصيدة مستقلة بذاتها، بالإضافة إلى «قصائد» تتضمن تسع قصائد، نشرت ما بين ١٩٦٦ و١٩٦٩. لماذا هذه الملاحظة؟

١ ـ لأن القصائد المقبلة مثل «صرصر في الشتاء» أو غيرها تحتوي بدورها على عناوين فرعية، أو قصائد فرعية، لكنها كتبت دفعة واحدة.

٢ ـ ثم إن قصائد «قصائد» ليست على بحر واحد، بينما القصائد الأخرى على رغم تعدد عناوينها، فإنها تلازم بحرا واحدا، مما يعطيها توحدا في تاريخ كتابتها وتجربتها الإيقاعية.

الجدول (ب)

البحور		القصيدة	السنة	النظام
الرمل	٣	آخر آه	قبل ١٩٦٠	الشطران
		رحلة	١٩٦٢	الشطران
		ألحان وأوتار	١٩٦٢	الشطران مدوران
الكامل	٢	لكوس	١٩٦٠	الشطران
		صرصر في الشتاء	١٩٧٢	التفعيلة
الخفيف	٣	الموكب الدامي	١٩٦٣	الشطران مدوران
		إلى راهبة	١٩٦٤	الشطران
		الأمير البطل	١٩٦٤	الشطران المدوران
المتقارب	٢	الخريف	١٩٦٢	التفعيلة
		على وادي المخازن	١٩٦٢	الشطران
الرجز	٦	حبيبتي	؟	نظام التفعيلة
		رياح الضفة الأخرى	١٩٦٧	نظام التفعيلة
		صحوة الأضواء	١٩٦٩	نظام التفعيلة
		شارب النهر	١٩٧٠	نظام التفعيلة
		غفوة السهوب	١٩٦٩	نظام التفعيلة
		يوميات ضد التواطؤ	١٩٨٦	نظام التفعيلة
مجزوء الرجز	١	لقاء	١٩٦٦	الشطران المدوران
مجزوء الوافر	٤	وراء الماء	١٩٦٦	التفعيلة
		اليد العليا	١٩٦٧	التفعيلة
		الأبد المقتول	١٩٦٧	التفعيلة
		ليل من مجر	١٩٦٨	التفعيلة
المتدارك (الخبب)	٢	الموت على الأبواب	١٩٧١	التفعيلة
		قراءة في شواهد القباب	١٩٧٢	التفعيلة
المتدارك	٢	رماد هسبريس	١٩٧٢	التفعيلة
		قصائد إلى ذاكرة من رماد	١٩٨٦	التفعيلة
المتدارك/ المتقارب	٢	مرثية السور الغربي	١٩٨٦	التفعيلة
		عرس المليشيات	١٩٨٧	التفعيلة
المتقارب/ المتدارك	١	يهوذا العضوي	١٩٨٦	التفعيلة

قراءة الجدول (ب)

الانطباع الأولي الذي يمكن أن نخرج به من رسم هذا الجدول أن الشاعر كان يتعامل مع البحور الممزوجة بصفة عامة أثناء مرحلته الأولى ثم عدل عنها إلى البحور الصافية في مرحلته الثانية.

الانطباع الثاني، أن الشاعر في مرحلته الأولى كان يعمد إلى تنويع البحور (الرمل، الكامل الخفيف...)، أما في المرحلة الثانية فقد اقتصر، على العموم، على بحرين هما (المتقارب والمتدارك)، شأنه في ذلك شأن معظم شعراء القصيدة الحديثة.

الجدول (ج)

طريقة النظم	السنة	العدد
الشطران	قبل ١٩٦٠ آخر آه قبل ١٩٦٠ رحلة ١٩٦٠ لكوس ١٩٦٢ إلى راهبة ١٩٦٢ على وادي المخازن	٥
الشطران المدوران	ألحان وأوتار ١٩٦٢ الموكب الدامي ١٩٦٣ الأمير البطل ١٩٦٤ لقاء ١٩٦٦	٤
نظام التفعيلة	حبيبتي قبل ١٩٦٠ الحريق ١٩٦٢ كل القصائد ابتداء من ١٩٦٦ + قصيدة (عرس المليشيات)	١٩

قراءة الجدول (ج)

تدرج الشاعر من نظام الشطرين إلى الشطرين المدورين الخاضعين لبحر واحد، لكن على رغم وجود نظام التدوير في البيت الأول من الفقرة الثانية من قصيدة «ألحان وأوتار»، والبيت الثاني والثالث من الفقرة الثالثة، والبيت الرابع من الفقرة الرابعة، ولنقرأ هذه المقاطع:

فتهادت من فؤادي زفرة مثل رفيف من جناح طائر
كسرت أوصاله موجة ريح، قد تخطته بخطو العاثر
كشراع مزق الليل نداه، صفقت أشلاؤه للعابر
زفرة شفت عن النفس وعما قد توارى من أتونى العامر

أسمعت اليوم من بين الدياجي، مزق الصمت أنينا وشكايه؟
وعويلا أسمر يخنقه الدمع ولما يحكنا بعد الروايه؟
وزفير القلب تدميه الولاويل وأشباح الأسى تنفخ نايه؟
ومياه البحر ترتج صعودا وهبوطا، أترى تنشد غايه؟

أرأيت الطير يهتز ذبيحا، من جراح الأسهم الطيش الطليقه؟
وارتعاشا ظامئا في حلق زهر جففت شمس الهجير المر ريقه
وغديرا أخضر يروي السواقي، شرب الدود من الأرض عروقه
وصباحا قديسا أبيض قد أخرت سحب الدجى الرعن شروقه(1)

إذن فالمجموع من هذه الأبيات المدورة ٤ أبيات من قصيدة طويلة جدا يصل عدد أبياتها إلى ٣٢ بيتا.

وهنا يطرح السؤال التالي: لماذا آثر الشاعر كتابتها بطريقة أفقية توحي بالتدوير، على رغم أنها ليست مدورة إلا بنسبة قليلة جدا؟ للجواب عن هذا السؤال أن الشاعر كان على عتبة الانتقال من الشطرين إلى الشطر، ومما يؤكد هذا الافتراض، أنه أعطى لكل فقرة من فقرات القصيدة الثمان رويا وتفعيلة مختلفة، بل أكثر من هذا، فإن ذلك الافتراض سيتأكد حين الرجوع إلى قصيدة «الموكب الدامي» حيث نجدها مكونة من أربع فقرات طويلة، ومجموع أبياتها ٣٩، وقد كتبت أفقيا، وجل أبياتها مدورة باستثناء أبيات معدودة، حوالى سبعة أبيات.

وكذلك قصيدة «الأمير البطل»، فإن معظم أبياتها مدورة ما عدا أربعة فقط، وهكذا قصيدة «لقاء».

والشيء الملاحظ أن هذا التدوير يتم خلال البحور الممزوجة (الرمل والخفيف)، والملاحظ كذلك أن الشاعر يلجأ إلى ظاهرة التدوير منذ الستينات في قصيدة «لكوس»، حيث كادت أن تكون القصيدة كلها مدورة، على رغم أنها من بحر الكامل، الذي قليلا ما اضطر الشاعر العربي فيه إلى التدوير إلا نادرا.

بعد هذه الملاحظات الشكلية فيما يتعلق بالقصائد ذات الشطرين المدورين ننتقل إلى القصيدة ذات نظام التفعيلة، فماذا نجد؟

كانت بداية الشاعر الكنوني مع القصيدة الحديثة منذ الستينات (حبيبتي) نظمها سنة ١٩٦٠، و(الخريف) نظمها سنة ١٩٦٢، ثم كل قصائد الديوان، بالإضافة إلى القصائد التي كتبها في مرحلة ما بعد الديوان. والملاحظات التي يمكن أن تستوقف القارئ بهذا الصدد هي كالآتي:

لقد مارس الشاعر نظام التفعيلة منذ وقت مبكر جدا، لكنه سرعان ما توقف عنه لمدة معينة، رجع فيها إلى نظام الشطرين، بعد ذلك أتت المرحلة الثالثة والأخيرة وهي عودته نهائيا إلى نظام التفعيلة.

ثم إن الشاعر في بداية تعامله مع القصيدة الحديثة كان تعاملا حيا، إذ لم يتجرأ على تكسير كل القيود التي كانت تتعثر فيها القصيدة الكلاسيكية. من هنا نجده يحافظ على وحدة الروي، والذي سيتخلى عنه تدريجيا في المرحلة الثانية (قصيدة الخريف) ليرقى إلى مستوى أكثر تعقيدا في المرحلة الثالثة (الديوان وما بعده).

الجدول (د)

نوع البحور		السنة	العدد
المزوجة (المركبة)	الخفيف	١٩٦٣	
		١٩٦٤	
		١٩٦٤	٣
الصافية	الرمل	١٩٦٢ ثم قبل ١٩٦٠	
	الكامل	١٩٦٠ + ١٩٧٢	
	المتقارب	١٩٦٠ + ١٩٦٢	
	المتدارك	١٩٧٢ + ١٩٨٦	
	الرجز	١٩٦٧ + ١٩٦٩ + ١٩٧٠ + ١٩٨٦	
	مجزوء الرجز	١٩٦٦	
	مجزوء الوافر	١٩٦٦ + ١٩٦٧ + ١٩٨٦	
	المتدارك (الخبب)	١٩٧١ + ١٩٧٢ + ١٩٨٦	
	المتدارك/المتقارب	١٩٨٧	
	المتقارب/المتدارك	١٩٨٦	٢٥

قراءة الجدول (د)

الخفيف، هو البحر الوحيد من البحور المزوجة التي نظم عليها الشاعر مدة قصيرة، وحتى القصائد التي نظمها على هذا البحر لم تتجاوز ثلاث قصائد كتبت كلها في مرحلة واحدة، مرحلة البداية.

ولعل سؤالا قد يطرح، لماذا «الخفيف» بالضبط دون البحور الأخرى الممزوجة التي هيمنت على الشعر العربي من جهة، وكان من المفروض على الشاعر أن ينوع من البحور الممزوجة بصفته مطلعا على التراث العربي، وعلى الموروث العروضي بالأخص من جهة ثانية؟

قد يكمن الجواب في كون «الخفيف» يقع ضمن الدائرة الرابعة، والتي تحتوي على تفعيلة «مستفعلن» الشيء الذي يقربها من بحر الرجز والرمل في آن واحد، وهذا قد يعني أن الشاعر حينما فكر في الانتقال إلى البحور الصافية كان مهيئا لذلك.

البحور الصافية

من حيث حضور هذه البحور داخل الرحلة الإبداعية للشاعر محمد الخمار الكنوني فإن الرمل نظم عليه ما قبل سنة ١٩٦٠ (آخر آه)، وكذلك في سنة ١٩٦٢ وبعد لم يعد إليه، وفي الحجم نفسه تقريبا يأتي الكامل والمتقارب والمتدارك، فيأخذ كل بحر من هذه الأبحر قصيدتين على وجه التحديد، إلا أن الكامل والمتقارب فرضا وجودهما منذ بداية التجربة الشعرية لدى الشاعر، أي ابتداء من الستينات، بينما المتدارك حتى سنة ١٩٧٢ ثم يليهما الرجز والوافر ومجزوءه مرة واحدة في سنة ١٩٦٦، بعد ذلك يأتي مجزوء الرجز فالرجز نفسه، ثم الخبب فالمتقارب/المتدارك (البحران المزدوجان).

من حيث الكم، يبدو أن «الرجز» يحتل المرتبة الأولى بالنسبة لبقية البحور، يليه مجزوء الوافر والخبب، ثلاث قصائد لكل واحد، ثم يأتي الكامل والمتقارب، والممزوجين بعدهما، وأخيرا مجزوء الرجز نظم عليه مرة واحدة سنة ١٩٦٦.

التجربة الشعرية حسب القافية

تعريفها

أ- وهي من الساكن الأخير في البيت إلى ساكن يليه فحركة قبله، أي ما بين الساكنين الأخيرين في آخر الشطر الثاني مع الحركة التي تسبق الساكن الأول ويمكن كتابتها هكذا: (ـ ٥٠٠٠٠٥) إلا أن عدد الحركات التي يمكن أن توجد بين الساكنين ليس ثابتا، وقد يتراوح ما بين حركة واحدة إلى أربع حركات في الحالة القصوى، ويمكن الترميز إليها بهذا الشكل:

(ـ ٥ ـ ـ ـ ـ ٥) = المتكاوس

(ـ ٥ ـ ـ ـ ٥) = المتراكب

(ـ ٥ ـ ـ ٥) = المتدارك

(ـ ٥ ـ ٥) = المتواتر

(ـ ٥ ٥) = المترادف

وهذا التعريف كما هو واضح للخليل بن أحمد الفراهيدي، إلا أن كثيرا من العروضيين لا يأخذون به ربما لصعوبته، على رغم أنه دقيق وصارم.

ب- الكلمة الأخيرة في الشطر الثاني، وهو تعريف الأخفش، أخذه عنه قدامى بن جعفر. ويلاحظ على هذا التعريف أنه فني أكثر منه عروضي، بل الأكثر من ذلك أنه بلاغي، لأن القافية بهذا المعنى كلمة بغض النظر عن إيقاعها وأهميتها.

ج- الحرف الأخير من الكلمة الأخيرة في الشطر الثاني (الضرب) وهذا التعريف هو الأكثر شهرة بالمقارنة مع التعاريف السابقة. والحرف الأخير هنا هو كل حرف صحيح وأصلي في الكلمة، وبه سميت كثير من القصائد في تاريخ الشعر العربي واشتهرت به مثل «بائية أبي تمام، سينية البحتري... إلخ».

د- التفعيلة الأخيرة من البيت في شطره الثاني ومن هنا تكون إما كلمة أو أكثر أو أقل، ووجه اختلاف هذه القافية مع تعريف الخليل هو أنهما عروضيان معا، إلا أن تعريف الخليل أشد دقة وصرامة، لأن التفعيلة الواحدة والكاملة في آخر البيت قد تختلف من بحر إلى آخر، بل قد تختلف حتى داخل البحر الواحد مزاحفة أو معلولة.

هـ - الجزء الأخير من التفعيلة من آخر الشطر الثاني، أي تفعيلة الضرب والمقصود بالجزء هنا، هو الجزء العروضي في آخر كل وحدة صوتية أساسية أو الجذر العروضي كما يسميه كمال أبوديب.

وبناء على هذه التعاريف السابقة للقافية، فإن التعريف الذي سنأخذ به هو التعريف الثالث، وذلك لأسباب كثيرة منها:

١ - **لبساطته**: على رغم أنه يجعل القافية قد تختلط بالروي، فتصبح القافية هي الروي، والعكس صحيح.

٢ - **لشيوعه**: سواء على المستوى التاريخي لأن جل الكتب العروضية تسمي الحرف الأخير من القصائد قافية، كما أشرنا سابقا، ثم على المستوى التربوي لأن إطلاق القافية على الحرف الأخير هي مسألة قديمة ومعمول بها. بل إننا نجد كثيرا من الجدل الذي دار حول الشعر الحديث ومدى حفاظه على القافية وتنويعها كان ينطلق من هذا التعريف.

٣ - **لإجرائيته**: ولهذا المستوى علاقة بالإيقاع لأن الروي هو الجزء المسجوع والمنطوق في البيت الشعري بكامله، وذلك لوقوف المنشد عليه من جهة نظرا لانتهاء الوقفة النحوية والدلالية والعروضية في الشعر القديم على رغم تكراره باستمرار طوال

القصيدة كلها وخصوصا التقليدية منها، وبالأخص ذات الشطرين المتساويين بل وحتى في القصيدة غير التقليدية، والتي لا تقوم على نظام الشطرين، فإن هذه القافية/الروي قد تلعب دورا إيقاعيا واضحا سواء بتكرارها المنتظم أو المتناوب أو المتداخل، أو ما إلى ذلك.

بعد هذا التوضيح لأهمية التعريف الذي اخترناه دون غيره، فإننا سندرس شعر محمد الخمار الكنوني لنعرف كيف تعامل مع هذا المكون الإيقاعي، ولنعرف كذلك تطور موقفه منه عبر مسيرته الشعرية.

الجدول الأول: القصيدة ذات القافية أو الروي الموحد:

القصيدة	السنة	حرف القافية أو الروي
١ ـ آخر آه	قبل ١٩٦٠	العين قبل كاف الخطاب
٢ ـ لكوس	١٩٦٠	التاء قبل هاء السكت
٣ ـ رحلة	١٩٦٢	الراء المقيدة
٤ ـ على وادي المخازن	١٩٦٢	الراء المطلقة
٥ ـ الموكب الدامي	١٩٦٣	الحاء قبل هاء السكت
٦ ـ الأمير البطل	١٩٦٤	الياء قبل هاء السكت

قراءة الجدول (الأول)

١ ـ هناك ست قصائد من مجموع ٢٨ قصيدة، إذن هي نسبة قليلة بالمقارنة مع إبداع الشاعر الشعري. أما من حيث الزمن، فإن محمد الخمار الكنوني توقف عن النظم بهذه القافية الموحدة سنة ١٩٦٤، وهذه الملاحظة تدفعنا إلى تأكيد ما سبق أن قلناه آنفا، وهو استعداد الشاعر للتحول النوعي فنيا على جميع المستويات.

٢ ـ الراء هي الروي الوحيد المكرر في هذه المرحلة الفنية، وقد جاءت مقيدة (رحلة)، وتارة مطلقة (على وادي المخازن).

٣ ـ يأتي بالروي قبل هاء الخروج، مما يعني إيقاعيا التخفيف من صرامة الروي وإيقاعه الحاد، وهذا سيمهد فيما يقتبل من التجارب الآتية لتذويبه داخل السطر الشعري الحديث.

الجدول الثاني: القصائد ذات الروي المتناوب

القصيدة	السنة	حروف القافية
ألحان وأوتار	١٩٦٢	الراء مع هاء السكت الراء المطلقة المكسورة الياء مع هاء السكت القاف مع هاء السكت الميم مع هاء السكت الفاء مع هاء السكت الدال المكسورة التاء المكسورة
إلى راهبة	١٩٦٤	الياء مع هاء السكت النون المطلقة المشبعة بالفتح والألف الدال المطلقة المكسورة اللام المطلقة المشبعة بالألف
لقاء	١٩٦٦	الراء المطلقة المشبعة بالألف النون المطلقة المشبعة بالألف الياء المطلقة المشبعة بالألف

قراءة الجدول (الثاني)

١ ـ هناك ثلاث قصائد كتبت على فترات متباعدة (٦٢ ـ ٦٤ ـ ١٩٦٦)

٢ ـ من الناحية التاريخية جاءت بعد المرحلة السابقة، حيث انتقل من الروي الموحد إلى الروي المتناوب.

٣ ـ مجمل الحروف وهي ١٥ رويا وزعت على ثلاث قصائد، مما يظهر غنى الإيقاع الذي أعطاه الشاعر لهذه القصائد، حين عمد إلى تنويع هذه القوافي على رغم أنه أتى ضمن هذه القصائد، بقصيدة ذات نظام الشطرين، بمعنى أن الشاعر أحس بضرورة التنويع الإيقاعي على مستوى الروي قبل أن يودع طريقة الشطرين إلى الأبد.

٣ ـ إذا قمنا بعملية إحصائية لروي هذه المرحلة فإننا نجد الراء كررت ٣ مرات وكذلك الياء، أما الدال فمرتان والميم والباء والقاف واللام والفاء والنون والتاء فمرة واحدة . والمجموع هو ١٥ رويا.

الجدول الثالث: القافية المتداخلة.

كل قصائد الديوان وما بعده (أي الإنتاج الشعري الذي نظم بعد سنة ١٩٦٦).

قراءة الجدول (الثالث)

وإن كانت هذه القافية المتداخلة على مستويات متعددة، فمنها المتداخل البسيط الواضح، ومنها المتداخل المتشابك، بل أحيانا خفي جدا، وذلك حينما تغيب في آخر السطر الشعري لتنوب عنها قافية داخلية، ويدل هذا على تفاعل الشاعر محمد الخمار الكنوني مع المكون الفني الإيقاعي الذي كان يتطور باستمرار إلى درجة يمكن معها إبداء ملاحظة أساسية وهي أن تطور هذه القافية يتماشى مع تطور البحور أيضا، بل ونظام النظم...

فإذا أخذنا مثلا قصيدة (حبيبتي):

حبيبتي
عدت فهل ترى ليالينا تعود
ملء يدي: سوسن وياسمين وورود
القلب أضناه المسير يقطع الدرب وحيد
من بعد ما أتعبه بحثه عن هوى جديد
حبيبتي
لا تسأليني هل وجدت
فما وجدت
عرفت منذ الأول
بأنني أفشل منذ الأول
في البحث عن هوى جديد
لكن أمرت فأطعت
وها أنا قد رجعت
ملء يدي: سوسن وياسمين وورود
وملء مهجتي هواك
حبيبتي
لا تسأليني ما قصتي
الغدر في الدرب كثير
الغدر في الدرب كثير
والزيف فيه يا حبيبتي كبير
كان الفراق
كان الفراق تجربة
ما أروع الحب وليد التجربة[1]

فإننا نلاحظ أن الشاعر فعلا يزاوج بين القافية من مقطع لآخر، ولكن الروي كإيقاع بقي جد مهيمن على القصيدة كلها وذلك على رغم التجاء الشاعر إلى تقنية «سناد الردف» التي حاول أن يلعب عليها، على رغم أنه عيب من عيوب القافية لدى العروضيين القدماء، ولكن (الدال) كروي مهيمن بقي واضحا طوال الفقرتين الأوليين.

لننتقل بعد ذلك إلى إيقاع (الراء) كروي مهيمن بدوره بوضوح وجلاء في الفقرة الثالثة والأخيرة... على رغم أن الشاعر حاول أن يقلل من هذه السيطرة بتغليف هذه الراء تارة بهاء السكت ليحد من صرامتها، وتارة يجعلها وسط إحدى الكلمات داخل السطر الشعري. إلا أن ما يلاحظ بوضوح هو عدم خلو أي سطر من السطور الستة المكونة للفقرة الأخيرة منها، بل إنها تتكرر في بعض الأسطر إلى ثلاث مرات متتالية... ولهذا كله قلنا إن الشاعر فعلا قام بعملية المزاوجة بين قافيتين (رويين) في هذه القصيدة إلا أنها بقيت مزاوجة بسيطة واضحة.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن قصيدة (الخريف):

كوهم تبعثر
وحلم تكسر
بصخر الحقيقة
شظايا من الهمسات الرقيقة
تطاير عبرالغصون...
شتاء من أوراقها الذابلة
تساقط كالأنجم الآفلة...
هاطلة
على الأرض صرعى
تراها كدمعة
وهيكله يتمشى عليها
وعودا وساقا
وعليقة...
تمزق ثدى الأعاصر
وأضراسها
فزاد العويل
بأنفاسها
وبساق طويل
كليلي الطويل

سعوف النخل.. تميل
وبين الخميل...
زهورغدت ذابلة
وقاق تحطم...
إذا لامستها
جفاف تهشم...
إذا أنت حركتها
فأوحت إلى الطير أن يتغنى...
فغنى...
وكان الغناء..
بكاء
وماذا استوحى له كي يغني...؟
زهور غدت ذابلة
كأحلام عمري غدت ذابلة
سوى موجة من دموع
تشى بشط الكآبة
وأغنية...
تتنزى كآبة
صداها الشحوب المريع
وآخر زفرة
بصدر الربيع
وقيل ستبعثه من جديد
أغاني الرعاة
وشوق الحياة
وألف ربيع
وأي ربيع
سوى أن يكون ربيع الحياة

مع اختلاف واحد على رغم أنه ليس أساسيا وهو أن الشاعر يزاوج بين الروي (القوافي)، وينوع هذا التزاوج والتداخل كما أنه لا يوحد الروي إلا في سطرين اثنين أو ثلاثة متتالية وهذه قليلة، وأحيانا يفصل بينهما بروي ثالث مخالف، ولكنه سرعان ما يعود إلى تكرار الحرف

نفسه (الروي)... إلا أن كل ذلك يبقى جد مكشوف للسامع العادي ولا يرقى الشاعر في ذلك إلى مرتبة عالية من التفنن والافتتان...

وقد لا نجد تفسيرا مقنعا لذلك أكثر من التفسير التالي، وهو أن الشاعر في هذه المرحلة من حياته الشعرية لايزال مشدودا إلى رتابة الأذن الموسيقية التقليدية، ولا أدل على ذلك من عودة الشاعر بعد هذه الفترة إلى نظام الشطرين والقافية الموحدة... وذلك ذو علاقة بتاريخ القصيدة المغربية في ذلك التاريخ... أي أن الخروج الكامل لم يكن بعد... لا بالنسبة للشاعر الخمار ولا لغيره... انظر على سبيل المثال (رماد هسبريس ٧٢) المقطع الأول (زجر الطير):

في العبور الأليم إلى الزمن المستحيل
وتحت غبار المدى والسنين
رأيتكمو: أذنا تسرق السمع والكلمات
عيونا على الطير هل سنحت في المعاهد أو برحت
راية تستريح على حافة النهر دهرا

ولو تسألون، لقال السبيل، العبور العبور
من البلد المستظل براياته
وسجوف الذي كان لا ما يكون..

ولو تبصرون لما هتف المرجفون: تبارك هذا الذي قد مشينا
إذن لعرفتم، لقلتم: أحقا؟ لهان الذي لا يهون
ولو تقدرون، لأعطيتمو الكل، فالكل للكل، والبعض للبعض لكنما أنتمو تأخذون
ولا تؤخذون...

قد رأيتكمو ورأيتك يا جنة من رماد ووهم، غدت فرجة الغرباء

يشير الدليل إليها، يقول:
هنا هبت الريح دهرا، وما حركت شجرا أو لهيبا، وكانت فصول
ومر لصوص، قضوا وطرا من دماها، وينتظر الآخرون..

إن القارئ التقليدي (السامع) مدفوع بمفهوم القافية (الروي) التقليدي قد يبحث في هذا المقطع الدال عن القافية عند آخر كل سطر شعري باعتباره يقوم مقام البيت الشعري في القصيدة التقليدية ليلاحظ غياب هذه القافية، وبالتالي فإن الشاعر لم يؤسس هذا المقطع/الفقرة على أي إيقاع شعري ملحوظ، وأن الشاعر أيضا خرق أهم مكون إيقاعي اعتادته الأذن الشعرية العربية، لأنه انتقل عبر قواف متعددة متنوعة لم تتكرر إلا مرة واحدة

(التاء المبسوطة) مع ارتكاب عيبين اثنين، وهما الاقواء وسناد الردف لأن التاء الأولى مكسورة وقبلها ألف الردف، بينما التاء الثانية ساكنة بعد (حاء) مفتوحة...

إلا أننا إذا تأملنا هذا المقطع من جديد وبرؤية جديدة للإيقاع الداخلي الذي يتوزع عبره مكون إيقاعي جديد ينوب عن الروي التقليدي ويؤسس جمالية عالية فإننا سنلاحظ ما يلي:

إن المقطع ومنذ عنوانه يعلن عن صوت مهيمن جهوري قد يتناسب حتى مع مضمون العبارة. إن دلالة الصوت تكاد تكون متطابقة تمام المطابقة مع دلالة التركيب: إن زجر الطير، بما يقتضيه من صخب وجلجلة يتناسب مع حرف (الراء) كصوت يحمل زخما تنفسيا عاليا يكاد يصل إلى درجة الصراخ، بل يوحي به. إن هذا الحرف/الصوت بهذا المعنى يدخل إلى المقطع الشعري ليتوزع عبره بنسب معينة تتدرج باستمرار من:

١/٥

١/٥

٢/٥

٣/٥

٤/٥

أي أن أي سطر لا يخلو من هذه الراء، ويتصاعد الحضور ليصل قمته في السطر الخامس، لأن تكراره أربع مرات في سطر شعري قصير لا يزيد طوله عن خمس تفعيلات من تفعيلات قصيرات هي تفعيلات المتدارك بما فيها تفعيلة مخبونة سريعة جدا ليجعل من هذا السطر، بل من هذا المقطع برمته، توترا صوتيا ضاغطا، ومن هنا يصبح الروي الداخلي هذا بجماليته الجديدة أغنى وأعمق من أي روي صوري في آخر البيت التقليدي... أما إذا حاولنا أن نربط كل ذلك بما يعتمل في نفس الشاعر من اضطراب وثورة عارمة فإن سبيلنا الوحيد والأساسي إلى مثل ذلك لن يكون غير هذا التأويل اللغوي الواضح.

أما إذا انتقلنا إلى قصيدة من قصائد الشاعر في المرحلة الأخيرة وهي قصيدة (قصائد إلى ذاكرة من رماد) سنة ١٩٨٦، وبالضبط إلى المقطع الثالث تحت عنوان «تناوب النباح»:

ليس يشكو ازدواجية أو فصاما
ولكنه رجل ذو لسانين
أو هو ان شئتمو ملتقى لغتين
فيكتب أو يتحدث
من موقع القرب والبعد
من جسد الدائرة،
فإذا اشتعل القرب

فلتستكن أيها الحرف
وانطفئي في المواقف أيتها الذاكرة،
واستحل يا سواد بياضا
وكن أيها الشرق غربا
فعين الرضى تلد اللغة العاهرة،
وإذا اشتعل البعد
لم يبق بين الرضى والنباح
سوى ركلة
ثم يأخذ نوبته ذو اللسانين
بين الصفوف
ليبدأ في لغة النبح
من خارج الدائرة.

فإن معنى النباح لا يأتينا عبر المعجم أو الدلالة القاموسية، وإنما ندركه إدراكا من طغيان صوت المد الرهيب في أقصى تجلياته مع (ألف المد) الذي يطغى على بداية المقطع. إن هذه الألف الممدودة بكل ما تعنيه نفسيا وفسيولوجيا لتدل دلالة عظيمة على مدى النباح في المقطع الشعري، بل إن الأمر يزداد شعرية لما يزاوج الشاعر بين هذه الألف من جهة وحرف مد آخر هو (الواو) بكل ما تحمله من ولولة تجعلنا حقا أمام صورة الكلاب المولولة في صحراء قاحلة أو واد مهجور... إن تناوب الواو والألف يشخص لنا فعلا حالة تناوب جلية لا تخفت إلا باستنفاد النابح، ومن بعده الشاعر ثم السامع لكل جهدهم سواء في النباح أو الإنشاد أو الاستماع. وقد نحس بوضوح أيضا عياء تدريجيا يتسلل إلى هذا النباح ثم إلى المقطع الصوتي (الشعري) لكي يصل مداه في السطر السادس حين يعمد الشاعر إلى إتمام السطر أو لنقل الجملة الشعرية بإتمامه الوقفة العروضية، وتقييد القافية (الروي)، بل إن المقطع العروضي الذي يتأسس على تفعيلة المتدارك (فاعلن/ فعلن) لا يسلم من التدوير عند كل سطر إلا عند السطر السادس، حيث تعود التفعيلة الأصلية (فاعلن) إلى الحضور في آخر السطر لأول مرة... وهذا يعني أن الجملة/ السطر الشعري قد انتهى.

إن هذه العلاقة الوطيدة التي نحن بصدد رصدها بين الإيقاع الداخلي في شعر الخمار والدلالة العامة لشعره، أو لنقل العلاقة بين الروي الجديد المهيمن على القصيدة والمضمون الشعري في شعر الخمار يزداد عمقا ودقة في آخر قصيدة للشاعر وهي قصيدة (عرس المليشيات). يقول الشاعر في المقطع الأول:

في فضاء المليشيات عرس
تبرجت النار فيه
وزغرد إيقاعها المعدني
وخلف المتاريس
جمعت الريح أبناءها وتوارت
وراء مدى من حديد
بلونه كاتم الصوت
بالأرجوان وبالموت
لا حدث للحب
لا صوت ...
يعلو بعرس المليشيات أو للمداد

ولنقف في المقطع الأول، حيث تنقلنا القصيدة بدءا إلى فضاء العرس (المقطع). إن هذا الجو الاحتفالي لا يصلنا عبر قاموس المقطع فقط، ولكنه يتأكد من أصوات المقطع المسيطرة... إن تداخل المد المتجسد في الألف المتكررة بكثرة كبيرة عبر المقطع، مع حرف الراء المجلجل ليعطينا حقا إحساسا راجحا بهذا الجو الكرنفالي الصاخب... إلا أننا نلاحظ أن هذا الصخب ينحو منحى تدريجيا ليغيب تماما في السطور الأخيرة من المقطع وليحل محله صوت رهيب مهموس جنائزي... يؤكده التركيب النحوي هذه المرة بنفي الصوت وتأكيد الشاعر لهذا النفي بتكراره له مرتين عبر لفظة (لا) بل إن هذا السكوت قبل أن يؤكده لنا التركيب والمعجم فهو يكون على مستوى الصوت أولا، لأننا لم نعد نسمع أصواتا مجلجلة عبر الراء أو المد، وأكثر من هذا كله أن تقنية التدوير سوف تدخل أيضا في السياق نفسه حيث نلاحظ أن المقطع الأول كله مدور في شبه علاقة نثرية عادية إلى أن يصل مداه في السطر الحادي عشر حيث تعود التفعيلة الصحيحة (فاعلن) (-ه//ه) مذيلة مما يعني أن السطر، بل الجملة برمتها، قد انتهى بانتهاء التفعيلة المعلولة بعلة الزيادة، لأن علة الزيادة، والعلة عموما، لا تكون إلا في آخر البيت الشعري عروضيا (الضرب) وهذا مما يدل على تعمق الشاعر في فهمه للعروض أولا، ثم مدى استغلاله لإمكاناته الهائلة في تأسيس المعنى الشعري العام ثانيا.

التجربة الشعرية حسب الوقفة العروضية

يقول جان كوهن: «صحيح أن الشعر وضع للإنشاد، غير أن المنشدين لا ينشدونه بطريقة واحدة، والفوارق كبيرة أحيانا وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوامتفقين على طريقة واحدة في إنشاد بيت شعري»[1]. وفي لغتنا العربية حيث يعتبر الإنشاد الإيقاعي أو النبري أمرا حديثا

فإن المسألة أكثر غموضا، ومن يقرأ أعمال إبراهيم أنيس سواء في كتابه (الأصوات اللغوية)، أو في كتابه (موسيقى الشعر) يلمس مدى هذا الغموض ومدى الصعوبة التي يواجهها اللغوي في اقتراح إنشاد إيقاعي في اللغة العربية، بل إن من يقرأ أعمال شكري عياد، وكمال أبوديب، وقبلهما محمد مندور، وخصوصا في كتابه «الميزان الجديد» سوف يرى بوضوح مدى هذه الصعوبة، لأن كل واحد من هؤلاء لا يكاد يقترح طريقة معينة حتى يأتي الثاني لكي ينقضها، ثم يقترح بدوره طريقة أخرى لترفض من الثالث، وهكذا. فما مصدر هذا الخلاف؟ إن مصدره في اللغة العربية هو جدة هذا المبحث وافتراضية هذه الاقتراحات مادامت حديثة العهد ولا تقوم على أي أساس مخبري علمي، أو على أية دراسة إنشادية تاريخية أو ميدانية في اللغة العربية عامة سواء في الشعر أو غيره إلا ما يتعلق بالتجويد القرآني (علم التجويد)، وهذا بدوره جد نسبي لأنه متعدد من جهة، ولأنه من جهة أخرى يختلف من منطقة لأخرى، ولا يعتمد إلا على الاجتهاد الشخصي غالبا.

فإذا كان الأمر على هذه الحال في لغتنا وشعرنا العربي فإن (كوهن) يضيف بأن المشكل يتمثل في كون الشعراء أنفسهم لم يهتموا أبدا بوضع أدنى علامة تبين التقسيم الموسيقي لأشعارهم، ومن هنا فقد تركوا لنا أمر استنتاج ذلك من خلال قصائدهم المكتوبة[2].

بيد أن المشكلة التي تواجهنا هي أن الإيقاع الموسيقي موجود في الشعر كما هو موجود في النثر، ونحن لا نكاد نلمس فرقا كبيرا بين نظم (شعر) موقع ونثر موقع أيضا ما دام الخطاب مقسما إلى أجزاء مندمجة في بعضها، هي الفصول، والفقرات، والجمل، والكلمات، وهذا التقسيم يتم طبعا حسب المعنى في الدرجة الأولى، ولكن إضافة الوقفة الصوتية إلى الوقفة المعنوية (الدلالية والنحوية) أمر مهم للغاية.

فما الوقفة؟

إن الوقفة في الأصل هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه. إنها ظاهرة فيزيولوجية، لكنها محملة بدلالة لغوية، وهذا يعني أن الشاعر يوظف هذه الوقفات في إنتاج المعنى الأدبي للنص لأن النص كما يقول (بارت)[3] لم يعد اليوم مجال تعبير فقط، وإنما غدا مجال افتتان أيضا، بل وبالأساس، فالنص بهذا المعنى لم يعد يعبر عن معنى ما، بقدر ما أصبح ينحو نحو تأسيس افتتان باللغة، وفي اللغة بكل عناصرهاالنحوية والصوتية، إذ الشاعر بالدرجة الأولى ليس فقط من يعبرعن مضمون مستمر في كلمات، وإنما الشاعر /النص هو من يحول اللغة وما هو خارج اللغة أيضا إلى مجال للافتتان في توليف شعري محكم، حيث تصبح اعتباطية الكلام أقل كثيرا من اعتباطية اللغة... وهنا بالذات تصبح الكتابة أقل اعتباطية منهما معا أي أن الكتابة بهذا المعنى باستعمالها لجميع التقنيات

والإشارات الممكنة، ومن ضمنها الإشارات غير اللغوية، مثل تقنية البياض في الصفحة والسطر، وعلامات الترقيم والتنظيم وغيرها. إنها باستعمالها لكل ذلك تتغيا تقليص نسبة الاعتباط إلى أدنى درجاته... إن لم تكن تطمح إلى تصغيره، أي جعله في درجة الصفر.

إن الشاعر العربي، ولا أدري هل يمكن أن نقول (الناظم العربي) لكي لا نعطي صفة الشعر لكل ما نظم في الأدب العربي، ثم لكي يبقى للشعر حيز معين داخل هذا النظم، ثم من جهة ثانية لنؤكد هنا على الخاصية العروضية في الشعر أو النظم معا. إن هذا الشاعر كان دوما يحس أن هناك أمرا ما يحكم علاقة كلامه نظما، إنها القوانين النظمية (الشعرية) من أوزان، وتفعيلات، وعلاقة ذلك بما يريد أن يقوله في كلامه الشعري (النظمي). إلا أن القارئ لديوان الشعر العربي يكاد يلاحظ مدى هيمنة الصفة (البنية) العروضية على باقي الخصائص أو الصفات من دلالية ونحوية، بمعنى أن تعارض العروض والتركيب في البيت الشعري يعطي الفوز دائما للعروض، وعلى الجملة أن تخضع له ولمقتضياته، وتتراجع إلى الوراء، إلى الخلف، إلى الدرجة الثانية. إن كل بيت شعري - ومن دون استثناء - متبوع بوقفة عروضية تطول أو تقصر، بل إنها تستعين بالبياض لكي تفرض مساحة من السكوت تختلف من صفحة إلى أخرى، بل قد تختلف من بيت إلى آخر تبعا لكم عروضي متحكم، كأن يكون بحرا طويلا كاملا أو مجزوءًا أو منهوكا أو ما إلى ذلك... بل إن هذه المساحة أكبر حجما مع الشعر التفعيلي على رغم أنها لم تعد تملك نفس السلطة القانونية الصارمة... لأن الشاعر التفعيلي أصبح يملك حق التصرف في هذه المساحة ليس حسب العروض فقط، بل ولاعتبارات أخرى كثيرة، قد تكون دلالية هذه المرة، بمعنى أن الحقيقة السكوتية في الشعر لم تعد العروض ومده، لأن الشاعر المعاصر التفعيلي أصبح يملك حق التصرف في هذه المساحة ليس فقط حسب العروض، بل لاعتبارات أخرى كثيرة أهمها الدلالة... بمعنى أن الوقفة في الشعر المعاصر لم تعد للعروض فقط على رغم أهميته، وإنما أصبحت الدلالة بشطريها اللغوي والمضموني تملك حق الفصل في هذه الوقفة الشعرية. إن كل هذا يعني أن استقامة الوزن في القصيدة القديمة أو لنقل في العروض القديم المعياري تجعل الشاعر دائما يضحي بالتركيب لإنقاذ الوزن، أي أن القصيدة تضع الوقفة حيث يرفضها المعنى وتتخلى عنها حيث يتطلبها، وقد حاول (أبولينير)(٤) أن يبرر ذلك بكون القصيدة حينما تفعل ذلك فلكي تتابع سيرها المجنح دفعة واحدة، ولكن السؤال هو لماذا هذا السير المجنح دائما، وخصوصا في الشعر القديم، يكون على حساب التركيب؟ ألا يمكن أن يكون هذا السير المجنح على حساب العروض أيضا... وقد حاول الشاعر التفعيلي أن يفعل ذلك بنجاح كبير حيث نجده ينطلق من سهم في قصيدة معينة أو في فقرة أو جملة شعرية على الأقل لا بوقفة وزن أو (عروض)، وإنما يعطي كل همه للجملة الشعرية، للدفق الشعوري، للغة تتفجر بكل إمكاناتها المتعددة حيث يتراجع الوزن مشخصا في

التفعيلات إلى الهامش، أو إلى الوراء على الأقل، حيث أصبحنا نرى الأمر ينتقل من تفتيت اللغة (اللفظة) أو التركيب (المعنى) للحفاظ على الوزن كتدوير أو تضمين. نرى الأمر إذن ينتقل إلى العكس من ذلك، إلى حيث تفتيت البحر العروضي هذه المرة، ثم إلى تفتيت التفعيلة كوحدة صغرى... ولا يتكسر المعنى أو التركيب أو اللفظة إلا حيث يكون ذلك في خدمة القصيدة لا في خدمة العروض وحده... وهنا يبدو أن القصيدة الشعرية استرجعت حقا كان مغتصبا للتصرف فيه كيف شاءت، ونقصد بذلك اللغة، بكل إمكاناتها لفظة، وتركيبا، وإشارات، وأصواتا، بل وعروضا أيضا مادام جزءا من اللغة الشعرية... فانتقل الأمر بذلك من رخصة التدوير والتضمين (البتر) حيث كان الفوز للعروض حين يتم التعارض بينه وبين التركيب، وإلى حق تدوير البحر أو التفعيلة، أي انتقل الأمر من تدوير اللغة وتضمين التركيب (المعنى) إلى تدوير العروض وسلامة التركيب على الرغم من أن القصيدة العربية القديمة كانت تعمل جيدا على إقامة الصلح التام أو الأقصى على الأقل بين هذه التعارضات، أي إقامة الصلح بين الوقفات الدلالية والعروضية، ولا يكاد الأمر يخرج إلا في حالات معينة اعتبرت عيبا من عيوب الشعر.

ومن يعد إلى مصنفات العروض في الأدب العربي يلمس نوعا من القلق الخفي، حيث كان هؤلاء العروضيون وخصوصا النقاد منهم يحسون بهذا الخلل المنطقي في النظم العربي، وأن المتصفح لكتاب الناقد الفذ «قدامة بن جعفر» «نقد الشعر» ليرى ما لاحظه من صراع بين هذه الوقفات في القصيدة العربية. وإذا كان غيره دائما ينطلق من مبدأ سلطة العروض والانحياز التام لصالحه، وكل شيء عداه فهو عيب ، فإن قدامة حاول أن يؤسس وعيا متميزا لإقامة هذه العلاقة أو لفهمها على الأقل، فعمل في هذا الإطار على نحت جملة من المصطلحات الدقيقة التي تحكم هذه العلاقة... ويمكن أن نفتح قوسا هنا للتذكير ببعض هذه المصطلحات التي نحتها قدامة في كتابه، وهي كلها تقريبا تتعلق بقضية ائتلاف المعنى بالوزن تارة، وائتلاف اللفظ بالوزن أخرى، ومنها مثلا:

١ - **الإيغال**: هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاما من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، أي أن المعنى في البيت الشعري يكون تاما مستوفى، وتأتي القافية فقط فتزيده جودة.

٢ - **البتر**: ويسميه البعض (التضمين)، وهو في اللغة القطع والاستئصال، والمبتور عند قدامة من عيوب ائتلاف المعنى والوزن، وهو أن يطول المعنى عن أن يتحمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية، ثم يتممه في البيت التالي له.

٣ - **التثليم**: وهو من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن، وهو أن يأتي الشاعر بأسماء (ولا ندري لماذا لم يقل بأفعال أيضا أو بكلمات على الأقل؟) يقصر عنها الوزن

فيضطر إلى ثلمها والنقص منها. وهذا المصطلح يذكرنا بباب الضرورات الشعرية سواء ضرورات النقص أو الزيادة أو التغير في بنية الكلمة كي تلائم الوزن.

٤ - التذنيب: وهو أيضا من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن، ولكنه عكس التثليم، وهو أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن الوزن (العروض)، فيضطر إلى الزيادة فيها (الإشباع مثلا...).

ويضاف إلى هذه المصطلحات مسألة الإقواء، تلك القضية التي لم ير فيها العروضيون إلا عيبا من عيوبهم الكبيرة، ولكنهم لم يحاولوا أن يتفهموا قط جوهرها بل وأثرها على الشاعر. إنهم أغفلوا الدفق الشعوري للشاعر، بل أغفلوا الدفق المعنوي للتركيب الذي اقتضى هذا الإقواء ولم يروا فيه إلا الجانب العروضي، ولو أدى الأمر إلى تكسير المعنى أو بتره أو تأجيله إلى بيت موال (تضمين)، مما يجعل الشاعر مضطرا إلى استبدال التركيب، وبالتالي تكسير الدلالة لكي تنتصر الوقفة العروضية المثلى.

في الشعر العربي القديم القائم على نظام الشطرين تكون وقفة الشطر ثم وقفة البيت أطول الوقفات العروضية، أي أن القارئ يستريح مرتين في قراءة البيت، مرة عند نهاية الشطر الأول لفترة قصيرة، ومرة عند نهاية البيت وهي الوقفة الكبرى، ولا يخرج الأمر عن هذه العادة إلا عند التدوير بالمعنى القديم للتدوير حيث تتقلص المسافة الصامتة بين الشطرين أو عند التضمين، تضمين معنى البيت السابق في البيت اللاحق، وهو أيضا نوع من تقليص الوقفة العروضية الكبرى للبيت، لأن القارئ يبقى متحفزا لاستكمال التركيب واستيفاء المعنى.

ولكن في الشعر التفعيلي يختلف الأمر اختلافا كبيرا، إذ كيف يمكن أن نميز بين وقفة وأخرى عروضيا ما دامت القصيدة من حيث الوزن قائمة على تساوي قيمة التفعيلات المتعددة الموزعة على السطر أو الجملة الشعرية من دون اعتبار لكمّها أو تقسيمها تقسيما سنتيمتريا على الشطرين الاثنين حيث تتحكم تفعيلة العروض (كمصطلح) والضرب في باقي تفعيلات البيت الشعري، بينما تعطى قيمة ثانوية لتفعيلات الحشو الأخرى من حيث القيمة الإنشادية، وذلك ذو علاقة بالوقفة العروضية (الوزنية). إن الشاعر التفعيلي لا يلزم نفسه بالوقوف عند تفعيلة معينة دون أخرى إلا أن يكون البياض في الصفحة أو آخر البيت (السطر) الشعري هو الذي يوقفه ويوقفنا نحن معه كقراء.

إن الوقفة العروضية في هذه الحال لم تعد في ملك الوزن (البحر) بل في ملك الشاعر يوزعها ديمقراطيا بين التركيب تارة (النحو/الدلالة)، والعروض أخرى. والمقياس الوحيد لديه هو المعنى الشعري الذي يؤسسه على التصرف الاختياري في أدوات الصورة الشعرية صوتا ومعنى.

فكيف تعامل الشاعر الخمار مع كل هذا؟

مرحلة الديوان

إن القارئ لقصائد الديوان يمكن أن يلاحظ للوهلة الأولى ثلاثة مستويات جلية هي بالترتيب كالتالي:

١ ـ الوقفة العروضية المستعينة بالفاصلة.

٢ ـ الوقفة العروضية المستعينة بالنقطة والبياض.

٣ ـ الوقفة العروضية المستعينة بالنقطة والعلة.

إن هذه المستويات الثلاثة تتداخل أحيانا مع بعضها البعض (وخصوصا تقنية البياض، البياض الفاصل بين جملة شعرية وأخرى) بمعنى أنه ليس هناك انقطاع واضح بين القصائد الممثلة لكل مستوى، ولكن على الرغم من ذلك يبقى أحد المستويات مهيمنا على الآخر في كثير من قصائد الديوان، ويظهر ذلك متدرجا من بداية الديوان إلى نهايته أي أن المستوى الأول يمكن أن نمثل له بوضوح بالقصائد الأولى للديوان، بينما المستوى الثالث أكثر وضوحا في القصائد المتأخرة في الديوان، بل لعل أوج وضوح هذا المستوى يتجلى في القصائد التي نشرها الشاعر بعد تجربة الديوان.

نأخذ مثلا قصيدة: (اليد العليا) (انظر الديوان ص ١٣).

إن النظرة البصرية الأولى تجعلنا نقسم القصيدة إلى أربع فقرات شعرية بين الواحدة والأخرى مساحة بياض ذات دلالة كبرى أهمها بالنسبة إلينا هنا هي الوقفة أو الاستراحة، وهذا مما يوحي إلينا بداية بأن قراءة الفقرات، أو قراءة كل فقرة على حدة سوف تكون مفصولة أو مستقلة عن الأخرى.. وأننا سوف نلهث وراء نهاية الفقرة بكاملها لكي نحظى باستراحة صوتية وإيقاعية.

بيد أن الأمر أعمق من ذلك، إذ ان لكل فقرة من الفقرات الأربع نظاما داخليا يتحكم فيه تارة السطر الواحد، وتارة الجملة النحوية أي التركيب الدلالي بمعنى ان الشاعر يقيم علاقة دقيقة بين الوقفة النحوية الدلالية والوقفة العروضية الداخلية في الفقرة، فإذا أخذنا الفقرة الأولى على سبيل التمثيل فإننا نجد ثلاثة أنواع من الوقفات أو من علامات الوقف أغلبها يعتمد على الفاصلة، ومرة على علامة الاستفهام، وأخيرا النقطة في آخر الفقرة. فكيف كانت علاقة الوقفة العروضية مع هذه العلامات السابقة؟

إن الصفة الأولى التي يمكن ملاحظتها هي أن الوقفة العروضية توجد في تصادم وتعاكس مع الوقفة الدلالية النحوية، فأحيانا تنتهي الجملة النحوية بينما التفعيلة ما زالت لم تكتمل بعد.

أيورق مقعدي الخشبي يحيا ...؟

مثل جذع قد من شجر

توهج بعضه في نار مدفأة

وبات البعض بين الريح والمطر

أقام...

فالسطر الأول نحويا به جملتان اثنتان لا يوجد بينهما في السطر الواحد إلا اشتراك التفعيلة، أي أن الوقفة المفترضة عند نهاية الجملة الأولى ليست واردة ما دام العروض (التفعيلة) يلهث وراء استكمال وحدته الإيقاعية في آخر السطر الثاني... تكون عكس ذلك، تلهث وراء استكمال الصفة المصاحبة للشجر... وهكذا دواليك تسلمنا وقفة لأخرى إلى أن نصل إلى آخر الفقرة. الكل يأخذ برقاب الآخر بالتناوب إلى درجة يتعذر معها الوقف الطويل عند إحدى الوقفتين دون الأخرى، بل إن الشاعر يزيد من هذا الإحساس بعدم الفصل لما يلجأ إلى التدوير، تدوير التفعيلات، فالفقرة المتكونة من ١٤ سطرا قد دور منها ٧ أسطر أي ٥٠ ٪ من المجموع، وهي نسبة عالية جدا، والباقي غير المدور إذا وقفنا على العروض تكون دون المعنى، وإذا اكتمل المعنى تكون دون العروض، على الرغم من أن الفاصلة تحاول أن توهمنا أنها تحد من هذا الكل المندمج أو من هذا التعب المضني، وخصوصا لما تتوافق الفاصلة النحوية مع اكتمال التفعيلة كما نرى في السطر الرابع والثامن. ومن الطريف أيضا أن نلحظ أمرا مهما وهو أن التفعيلة في هذين السطرين هي تفعيلة صحيحة غير مزاحفة، لأن الشاعر إنما يزاوج في هذه الفقرة كما في القصيدة كلها بين (//٥//٥) التامة الصحيحة و(//٥////٥) المزاحفة، ويقوي هذا الإحساس أو هذه الملاحظة انتهاء الفقرة الأولى عند النقطة بنفس التفعيلة الصحيحة (//٥//٥) بل كل الفقرات الأخرى الثلاث تنتهي بالتفعيلة الصحيحة (//٥//٥).

إذن يظهر هناك في المثال السابق مستويان من الوقفة العروضية أو ثلاثة:

= وقفة لا تحترم التركيب الدلالي.

= وقفة تتوافق مع الفاصلة على رغم أن تلك الفاصلة ليست دائما نهاية للتركيب النحوي، إذ كثيرا ما نكون في حاجة إليها بعد الصفة (النعت) أو بين العطف والمعطوف عليه.

= ووقفة أخيرة تتوافق مع النقطة، والنقطة في النحو هي اكتمال الجملة وإعطائها الفائدة، من دون أن تكون محتاجة إلى غيرها أي أن الجملة مع النقطة تكتسب استقلالها، وبالتالي وجودها الكامل، ولكن الشيء الجديد الذي يضاف مع النقطة كوقفة دلالية واضحة هو البياض الفاصل بين الفقرة وأختها التالية لها، مما يجعلنا نطيل الوقفة العروضية والنحوية طولا يسمح حقا باسترجاع الأنفاس.

وهكذا نصل إلى مسألة فاتنا التنبيه إليها سابقا وتتعلق بتحديد مفهوم البياض المقصود هنا، لأن العادة جرت أن يقصد بالبياض في الصفحة الشعرية البياض المتبقي من السطر على هامش الورقة، يمينا أو يسارا، أي لعبة البياض/والسواد، لعبة غزو المداد/الكتابة للصفحة البيضاء كجمالية بصرية تضاف إلى جماليات أخرى تكون الفضاء الشعري. إن البياض الذي

أقصده هنا ليس هذا البياض فقط وإن كان لهما علاقة ببعضهما، لكن الذي أؤكد عليه هنا هو البياض الفاصل بين الفقرات كأمر ذي علاقة بالوقفة الإيقاعية والدلالية، حيث يعلمنا هذا البياض بأننا على عتبة صمت طويل واستراحة مهمة، بينما البياض الآخر العام قد لا يلزمنا كثيرا هذا الصمت الاضطراري لأننا قد نختصره اختصارا بتدوير السطرين المتتاليين إلى درجة أحيانا نغتال فيها ذلك البياض المتبقي من السطر اغتيالا مريضا قصد إحياء مطلب آخر يكون الإلحاح وهو مطلب العروض أو التضمين الدلالي، بينما هذا البياض المقصود هنا يخبرنا رأسا أن كلا من العروض والمعنى قد تصالحا وجنيت الثمار.

الوقفة المستعينة بالعلة العروضية

ونمثل لها بالمقطع الثالث من قصيدة: (قراءة في شواهد القباب) (انظر الديوان ص ٤٨).

وهو مقطع طويل نسبيا، يتكون من ٢٣ سطرا ترتبط كلها فيما بينها بروابط وعلاقات قوية على أكثر من مستوى.

١ ـ على المستوى التشكيلي (البصري) حيث يكون المقطع بصريا مشهدا بتابوت أو جثمان، حيث نبصر رأسا منعزلا للمقطع يحاكي فعلا صورة الجثمان، ينتهي في الأسفل بقدمين مرورا بالهيكل البدني في طوله وعرضه.

٢ ـ على المستوى النحوي: يتكون المقطع من ثلاث محطات بصرية: الرأس، والقدم، ثم ما بينهما. الرأس من شطرين قصيرين، وكذلك القدم وباقي السطور وهي ١٩ في باقي الصورة، ولهذا التقسيم علاقة بالمستوى النحوي الذي نريد أن نبينه هنا. إن كل السطور ترتبط فيما بينها بعلاقات نحوية أو دلالية، فالسطران الأولان أو الأخيران مرتبطان فيما بينهما بعلاقة العطف، لذلك لا نستطيع أن نفصل بينهما ليصبحا معا جملة واحدة ذات وقفة نحوية/دلالية واحدة:

لا حول ولا قوة إلا بالله

على الرغم من أنهما يكونان سطرين مستقلين، وتدور تفعيلة المتدارك الخبب (/ه/ه///ه)، فإن ذلك يزيد من قوة هذا التلاحم الدلالي بينهما، إذ يشترك الحرف الأخير من الكلمة الثانية في الجملة مع ما يليها في السطر الثاني تضمينا:

لا حول

ولا قوة إلا بالله

ويمكن أن نكتب الشطرين هكذا:

١ ـ لا حو	/ه/ه
ل ولا ...	///ه...

٢ ـ أو

لا حول ولا ...	/ه/ه///ه
قوة إلا بالله	/ه///ه/ه

ونستخلص من كل هذا أن الوقفة العروضية والدلالية غير ممكنتين إلا في نهاية الجملة كاملة في آخر السطر الثاني والشيء نفسه يمكن أن يقال عن السطرين الأخيرين أيضا، ويبقى الجانب الأهم ما بين مدخل ومخرج الفقرة.

والملاحظة الأولى هي أن جميع سطور الفقرة ترتبط ببعضها بعلاقات نحوية وطيدة، وذلك إما عن طريق العطف أو الصفة أو غير ذلك، مما يجعلنا نظريا، على الأقل، أمام وجوب قراءتها بنفس واحد، والفواصل القليلة التي يمكن أن تكون المتنفس الوحيد لا تفيد ولا تغني لأنها غير مصحوبة بوقفة عروضية تجعلنا فعلا نستريح عندها، فنحن لا نلبث أن نكتشف أن تلك الفواصل خادعة لأنها تصادف نصف التفعيلة أو بدايتها فنكون مرغمين على متابعة القراءة لاستكمال الوحدة العروضية...

ولكننا فجأة، وبعد تعب وجهد جهيد، نصل إلى وقفة عروضية أساسية طويلة لا نملك إزاءها إلا أن نقف ونستريح، أولا لأن المعنى (الدلالة) قد اكتمل والتركيب أيضا استوفى جميع عناصره، ولكن الأهم من ذلك هو الوقفة العروضية التي تخالف جميع الوقفات السابقة، ذلك لأنها مقرونة بحجة عروضية أكيدة تبرهن لنا حقا بأننا وصلنا نهاية الهرم العروضي التقليدي وهو نهاية البيت في الأساس العروضي القديم. لماذا؟ لأن العلة (العلل) العروضية وبالضبط علة الزيادة لا يمكن أن تلحق إلا تفعيلة العروض والضرب حصرا ليس إلا... وهذا يعني أننا لما نجد تفعيلة معلولة بأية علة كانت وخصوصا علة الزيادة، فإننا نعرف لتونا بأننا أمام نهاية البيت الشعري أو الشطر على الأقل، وبالتالي فإننا أمام فسحة أتاحتها لنا رخصة عروضية شرعية ومشروعة..

والشاعر «الخَمَّار» لما يوظف هذه الإمكانية العروضية بذكاء وتمكن، فإنه يريد أن يشعرنا بأننا قد وصلنا إلى إحدى القمم في القصيدة ، وبذلك يمكننا أن نتوقف.

وهكذا فنحن لما نعود لقراءة الفقرة بناء على هذا الفهم وهذا الوعي فإننا فعلا نلاحظ أن الشاعر قد كرر مثل هذه الوقفة المستعينة بعلة عروضية أو المبنية على علة الزيادة، وبالضبط علة التسبيغ تارة والتذييل تارة أخرى، أي بزيادة ساكن في آخر تفعيلة آخرها سبب خفيف مرة ووتد مجموع مرة ثانية هكذا:

وينتظر الآخرون = /ه//ه + ه = /ه//ه ه

والمأكول = /ه/ه + ه = /ه/ه ه

أو:

نقشو الشقوف = ////ه (//ه + ه) = //ه ه

أشح الماء = //ه/ه/ه + ه = //ه/ه/ه ه

وإذا عدنا إلى مثالنا الأساسي فإننا لكي نؤكد أن الفقرة التي كانت تخيفنا في أول وهلة نظرا لنفسها النحوي الدلالي الطويل فإن الوقفة العروضية تتدخل لكي تخفف عنا العبء ثلاث مرات دون المدخل والمخرج على رأس كل خمسة أسطر تقريبا.

ـــــــــ
ـــــــــ ه ه الله
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ ه ه المأكول
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ ه ه للوطء
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ
ـــــــــ ه ه الآباء
ـــــــــ
ـــــــــ ه

وخلاصة الملاحظة أن شاعرنا استطاع أن يوظف توظيفا شعريا محكما ثقافته المتينة في علم العروض لكي يؤسس جمالية شعرية معاصرة تستغل كل إمكانات اللغة الشعرية بمعناها الكلي من لغة وصوت وبياض... ويتجلى هذا تدريجيا عبر تجربته الشعرية الطويلة...

الخاتمة

حاولت من خلال الفصول السابقة الوقوف على مقومات البنية الإيقاعية في تجربة الشاعر محمد الخمار الكنوني، وقد اقتصرت لإبراز تلك البنية على ثلاثة محاور (البحور - القافية - الوقفة العروضية). كانت أهم القضايا - فيما يبدو - التي حاول الشاعر العربي على العموم إعادة النظر فيها من أجل الابتعاد عن المفهوم التقليدي لإيقاع القصيدة العربية الكلاسيكية.

وقد رأينا كيف كان تعامل الشاعر مع القصيدة الحديثة في إطار الإيقاع، فوجدناه تعاملا ناضجا يصدر عن رصيد إيقاعي قديم، واستشراف لما يجب أن تكون عليه القصيدة المغربية الحديثة من الناحية الإيقاعية، كذلك اتسم بالرصانة وعدم التسرع حتى لا تحبط تجربة الشعر المغربي الحديث.

كما لاحظنا أن بوادر هذا التجديد في إيقاع القصيدة المغربية الحديثة كانت كامنة منذ المرحلة الأولى في مسيرة حياة الشاعر محمد الخمار الكنوني الشعرية.

وأخيرا، لا بد وأن هذه الدراسة قد اعتورتها بعض العيوب، وهذا شيء بدهي، فهذه المحاولة لا تدعي لنفسها الإحاطة بكل جوانب الموضوع، وربما من بين تلك النقائص أنها أهملت الحديث عن مضمون التجربة في شعر محمد الخمار الكنوني، ذلك أن الحديث عن وجه واحد من وجهي العملية الإبداعية يعد حيفا كبيرا.

هوامش المقدمة

1- كمال خيربك «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» دار المشرق للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ص ٢٥١.

2- المصدر نفسه، ص ٣٠٠ .

3- نازك الملائكة «قضايا الشعر المعاصر» منشورات مكتبة النهضة - العراق، ص ٦٧ وما بعدها.

4- المصدر نفسه، ص ٩١ وما بعدها.

هوامش المحور الرابع

1- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ـ دار توبقال للنشر ـ المغرب، ص ٥٥.

2- المصدر نفسه، ص ٥٨.

3- المصدر نفسه، ص ٥٩.

4- المصدر نفسه، ص ٥٩.

أ - المصادر

- جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، بنية اللغة الشعرية، دار توبقال للنشر، المغرب - الطبعة ١، ١٩٨٦
- سان موريه، ترجمة: سعد مصلوح، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، مطبعة المدني - القاهرة، الطبعة ١، ١٩٦٩
- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٣
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي - القاهرة ومكتبة المثنى - بغداد - ١٩٦٣.
- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - الطبعة ١، ١٩٨٢
- محمد الخمار الكنوني، رماد هسبريس ديوانه، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - الطبعة ١، ١٩٨٧
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - الطبعة ٢، ١٩٨٥
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، العراق - الطبعة ٣، ١٩٦٧

ب- المجلات والجرائد

- مجلة دعوة الحق	العدد ١٠	سنة ١٩٦٠
- مجلة دعوة الحق	العدد ٣	سنة ١٩٦٢
- مجلة دعوة الحق	العدد ٦	سنة ١٩٦٢
- مجلة دعوة الحق	العدد ١٠	سنة ١٩٦٢
- مجلة دعوة الحق	العدد ٧	سنة ١٩٦٣
- مجلة دعوة الحق	العدد ٥	سنة ١٩٦٤
- مجلة أقلام،	العدد ١	سنة ١٩٦٤
- مجلة أقلام،	العدد ٣	سنة ١٩٦٦
- مجلة آفاق	العدد ٣	سنة ١٩٦٦
- جريدة العلم	١٦ فبراير	سنة ١٩٦٢

«الرونق» في النقد العربي القديم

دراسة في المصطلح

د. جمال محمد مقابلة *

المقدمة

شاع استعمال كلمة «الرونق» في كتب النقد العربي القديم، فوصف بها جيد الكلام من شعر ونثر، كما أنها كانت من النعوت التي أطلقت على القرآن الكريم في معرض الحديث عن إعجازه، وقد أورد أحمد مطلوب في معجمه للنقد العربي القديم هذه الكلمة بوصفها مصطلحا نقديا عربيا أصيلا (مطلوب ٢/٢٦).

وعلى الرغم من أهمية هذا المصطلح، وكثرة تردده في كتابات النقاد، فإنه لم يلق عناية كافية من الدارسين في العصر الحديث. ولم تفرد له دراسة مستقلة، فيما أعلم.

لذلك يأتي هذا البحث ليلقي الضوء على مصطلح «الرونق» بمناقشته لغة، لمعرفة جذره ومعناه اللغوي وحقله الدلالي، باستقراء المعاجم اللغوية العربية القديمة. ثم يقف على معناه الاصطلاحي بتتبعه عند النقاد العرب القدماء الذين ذكروه متعاقبين، فرسموا ملامحه العامة وأشاعوه في كتاباتهم، وذلك بعرض سياقات استعماله تاريخيا بنوع من التقصي.

بعد ذلك يقف البحث على الاقترانات الاصطلاحية التي رافقت الرونق فرادفته أو سدت مسده في سياقات مخصوصة، مثل: الماء والطلاوة والحلاوة والبهاء والصفاء وغيرها. كما يدرس البحث الإشكالات المصطلحية التي اعترضته فحدّت من شيوعه أحيانا، وحالت دون ولوجه في ساحة النقد الحديث.

* قسم اللغة العربية - الجامعة الهاشمية - الأردن.

أخيرا يربط الباحث هذا المصطلح بمصطلح نقدي حديث هو «الشعرية» من بعض وجوه جمعت بينهما، وذلك زيادة في تحديد مفهوم «الرونق»، واستيضاح أوجه القصور فيه واستجلاء مشكلاته.

«الرونق» لغة

جذر هذا المصطلح اللغوي هو «رَنق» وفي (جمهرة اللغة) لابن دريد (٣٢١هـ) نجد ما يلي: «الرَّنَقُ: الماء الكدر، رِنقَ الماءُ يَرنَقُ رَنَقاً، وهو ماء رَنْقٌ ورَنِقٌ، والرَّنْقُ المصدر. وفي الحديث «أدركتَ صفوها وفُتَّ رَنَقها» بفتح النون، هكذا في الحديث. ورنَّقَ الطائرُ ترنيقاً، إذا خفق بجناحيه ولم يطر. ورنَّقَ النومُ في عينه ترنيقاً، إذا خالطها. والتُّرنوق: الطين الباقي في مسيل الماء إذا نضب الماء عنه» (ابن دريد: رنق).

وفي كتاب (الصحاح) للجوهري (٤٠٠ هـ) «رونق السيف: ماؤه وحسنه، ومنه رونق الضحى» (الجوهري: رنق). أما الزمخشري (٥٣٨ هـ) فإنه يجعل أول كلمة في باب رنق هي: الرونق، لاهتمامه بالمجاز في كتابه (أساس البلاغة) فيقول: «له رونق أي حسن وبهاء، وذهب رونقه. ورنقه: كدره. كأن معناه: ذهب برونقه الذي هو صفاؤه. ومن المجاز: ذهب رونق شبابه أي طراءته. وأتيته في رونق الضحى، كما تقول: في وجه الضحى، وأنشد ابن الأعرابي:

وَهَلْ أَرْفَعَنَّ الطَّرْفَ فِي رَوْنَقِ الضُّحَى بِهَجْلٍ مِنَ الصَّلْعَاءِ وَهوَ خَصِيبُ

والسيف يزينه رونقه، أي ماؤه وفرنده» (الزمخشري: رنق).

وترد المادة ذاتها باتساع ظاهر في (لسان العرب) لابن منظور (٧١١ هـ) الذي ينقل عن الجوهري وابن سيده (٤٥٦ هـ) وغيرهما، ومما يزيد على كلام ابن دريد والجوهري قوله: «الرنق: تراب في الماء من القذى ونحوه. وترنيق الطائر على وجهين: أحدهما صفة جناحيه في الهواء لا يحركهما، والآخر أن يخفق بجناحيه. وعيش رنق: كدر. ابن الأعرابي: الترنيق يكون تكديرا ويكون تصفية، قال: وهو من الأضداد. وفي الصحاح: رنق الطائر إذا خفق بجناحيه في الهواء وثبت فلم يطر. ورنق: تحير. والترنيق: قيام الرجل لايدري أيذهب أم يجيء. والترنيق: إدامة النظر، والانتظار للشيء، وضعف يكون في البصر وفي البدن وفي الأمر. والرونق: ماء السيف وصفاؤه وحسنه، ورونق الشباب: أوله وماؤه، وكذلك رونق الضحى، يقال: أتيته رونق الضحى أي أوَّلها، قال:

أَلَمْ تَسْمَعِي، أَيْ عَبدَ، فِي رَوْنَقِ الضُّحَى بُكَاءَ حَمَامَاتٍ لَهُنَّ هَدِيرُ؟

(ابن منظور: رنق)

فالرونق يوصف به الماء الكدر ثم الكدر ذاته حين يصير طينا بعد نضوب الماء، ويوصف به الطائر يخفق بجناحيه وحين يثبتهما في الهواء فلايحركهما، ومن ثم فالترنيق تكدير وتصفية معا، أي هو من الأضداد (الصغاني ٢٣١) فلا بأس بأن يدل على الحيرة، كأن يقوم الرجل فلا يدري أيذهب أم يجيء، وأن يديم النظر أو أن يكون نظره ضعيفا، فهل يؤذن هذا المعنى اللغوي بالتباس سيصاحب المصطلح في رحلته عند النقاد؟

وإذا كان ابن دريد مثلا لم يذكر كلمة الرونق صراحة، فإن ذلك لا يعني بحال عدم استعمال القدماء لها، لأن الزمخشري أوردها منسوبة إلى الضحى في بيت شعر قديم من إنشاد ابن الأعرابي، كما أوردها ابن منظور نقلا عن سابقيه بالنسبة ذاتها في بيت آخر.

وفي المفضليات ترد نسبة الرونق إلى السيف في بيتين لشاعرين مخضرمين، أولهما لأبي قيس بن الأسلت الأنصاري في المفضلية الخامسة والسبعين:

أَحْـفِـزُهَا عَنِّي بِذِي رَوْنَـقٍ ... مُـهَـنَّـدٍ كَـالمِـلْـحِ قَطَّـاعِ

(الضبي ٢٨٤)

وآخرهما لأبي ذؤيب الهذلي في المفضلية السادسة والعشرين بعد المائة:

وَكِلاَهُمَا مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ ... عَضْباً إِذَا مَسَّ الضَّرِيبَةَ يَقْطَعُ

(الضبي ٤٢٩)

فهذه الشواهد جميعا تؤكد أصالة كلمة الرونق في العربية وقدم استعمالها.

لكن يلحظ أن وزنها الصرفي (فَوْعَل) قليل الاستعمال في العربية، ومن الكلمات العربية الأخرى على هذا الوزن: نَوْفَل وجَوْهَر وجَوْشَن وهَوْجَل. وبسبب من ندرة هذا الوزن قد يسبق إلى الوهم أن تكون كلمة الرونق معربة عن الفارسية، لذا صرّح «أدّي شير» في كتابه (الألفاظ الفارسية المعرّبة) بفارسية الرونق فقال: «الرونق: حسن كل شيء، مركب من (رو) أي وجه. ومن (نيك) أي صبيح حسن» (شير ٧٤).

وبالرجوع إلى (قاموس الفارسية) يتبين أن الرونق كلمة عربية الأصل، اقترضتها الفارسية من العربية بالمعنى نفسه، ففيه «رَوْنَق: جمال، بهاء، تلألؤ، ضوء» (حسنين: رونق). ويظهر وهم «أدّي شير» جليا حين ينظر في القاموس الفارسي ذاته فتكون الصيغة الدالة على جميل الوجه أو صبيحه هي (نيكرو) وليس (رونيك) (حسنين: نيكو) وهذا ينفي الأصل الفارسي عن الرونق.

أضف إلى ذلك أن الجواليقي (٥٤٠ هـ) لم يذكر هذه الكلمة في (المعرّب) على الرغم من أنه ذكر الديباجة مثلا وهي من مرادفات الرونق الاصطلاحية في النقد، وقد عرّبت في العصر الجاهلي (الجواليقي ٢٩١)، كما ذكر كلمات أخرى على وزن الرونق، لكن بضم الحرف

الأول مثل: رُوزن ورُوشن ودُورق وغيرها (الجواليقي ٣٣٦، ٣٠١). فلِمَ لم يذكر الرونق معها إن كانت كما وهم «أدي شير»؟

ففي الحقل الدلالي الأول للرونق والترنيق يبقى المعنى ملتبساً بالدلالة على الشيء وضده، كالماء الصافي والطين، والصفاء والتكدير، والحركة والثبات لجناحي الطائر، والذهاب والمجيء للرجل الحائر، وإدامة النظر وضعفه للمرء. أما باشتقاق كلمة الرونق فإن المعنى ينحاز إلى الوجه الإيجابي في وصف الأشياء فحسب. وتحدد هذه الأشياء باللوامع والنواضر منها مثل السيف والضحى والشباب، مما يعد مدخلا مناسبا لأن تنتقل الكلمة/المصطلح فتكون نعتا للكلام الجيد من شعر ونثر فيما بعد.

سياقات استعمال «الرونق» في النقد العربي القديم

(١)

نعثر على أول ذكر لهذا المصطلح في كتاب (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي (٢٣١ هـ) في معرض حديثه عن النابغة الذبياني، إذ يذكره دون تحديد واضح له فيقول: «وقال من احتج للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا. كأن شعره كلام ليس فيه تكلف. والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم يتخير الكلام» (ابن سلام١/٥٦).

توحي عبارة ابن سلام بأنه ينقل المصطلح عمن سبقوه، ممن احتجوا للنابغة ويكون الرونق وصفا للكلام، والمقصود به في هذا السياق الشعر، على الرغم من أن عباراته التالية تقابل بين الشعر والكلام فيغدو المراد بالكلام هو النثر، فكأن الرجل يقصد إلى بيان سهولة أن يكون الرونق وصفا للكلام الذي يأتي عفو الخاطر، لأنه غير مقيد ببناء لغوي مخصوص وعروض وقواف تجعل الصياغة فيه مشتملة على قدر من التكلف. وعلى ذلك فقد استحق شعر النابغة أن ينعت بكثرة الرونق، لأنه بعد عن التكلف فجاء شبيها بالكلام المنثور مع محافظته على شروط الشعر، أي هو شعر مطبوع، والصفات التي خلعها ابن سلام على شعر النابغة تدل على تقديمه له واتفاقه في ذلك مع الأصمعي (٢١٠ هـ) الذي كان يراه أشعرهم واحدا (الأصمعي ١٥) وهذه الصفات متدرجة إذ الديباجة للشعر والرونق للكلام والجزالة للبيت.

ويورد أبوعثمان الجاحظ (٢٥٥ هـ) في باب العصا من كتابه (البيان والتبيين) كلاما ينتصر فيه للعرب من حيث إجادة القصيد والأرجاز، والمنثور والأسجاع والمزدوج، ثم يقول: «فمعنا العلم أن ذلك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك

والنحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير، والنبذ القليل» (الجاحظ ٢٩/٣) فهو يرى إجادة القدماء بإطلاق دون أن يحدد المقصود بالرونق الذي وصفه بالعجيب. كما أنه يورد عبارة أخرى يقرن فيها الماء بالرونق، فيقول في سياق مشابه لما سبق: «ورأيت عامتهم ـ فقد طالت مشاهدتي لهم ـ لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة» (الجاحظ ٢٤/٤).

فالجاحظ يربط الرونق بالماء والديباجة والسبك والنحت وعذوبة الألفاظ وسهولة المخارج مشايعا بذلك ابن سلام ومن نقل عنهم من قبل.

وعند ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) يرد ذكر الرونق في ضرب من الشعر جاد معناه وقصرت ألفاظه فصار قليل الرونق بذلك «كقول لبيد بن ربيعة:

مَـا عَـاتَبَ المَرْءَ الكَرِيمَ كَنَفْسِـهِ ... وَالمَرْءُ يُصْلِحُـهُ الجَلِيسُ الصَّـالِحُ

هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق» (ابن قتيبة٦٨/١) ولعله يتابع في رأيه هذا الأصمعي الذي قال في شعر لبيد: «كأنه طيلسان طبري يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة» (الأصمعي ١٥)، لأن الحلاوة ترادف الماء والرونق في سياقات نقدية عديدة. إلا أن ابن قتيبة حدد ذلك في بيت شعري رأى فيه جودة في المعنى وقصورا في اللفظ، وبذا يكون الرونق متصلا بالألفاظ دون المعاني لديه. وهذا ما لم يتضح جليا في كلام غيره.

كذلك أورد قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) ذكر الرونق في (باب نعت اللفظ) فهو «أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة، مثل أشعار يؤخذ فيها ذلك. وإن خلت من سائر النعوت للشعر» (ابن جعفر ٧٤). فالرونق في هذا السياق صفة للفظ الفصيح دون غيره، وهي صفة لا تتعدى اللفظ إلى شيء بعده، بدليل أن الأبيات التي يستشهد بها قدامة على ذلك، يعدها في نصرة الألفاظ التي لا معنى تحتها.

وهكذا يلحظ أن استعمال الرونق لوصف الشعر والكلام قديم لدى النقاد ولعله يتصل بالديباجة والسبك والماء، ويختص بالشعر المطبوع، كما أنه يأتي في نعت الألفاظ لا المعاني، لكنه مع ذلك كله قليل الدوران في كتابات النقاد الأوائل أو المتقدمين زمنيا، ولم تتضح معالمه بجلاء بعد.

(٢)

أما الشيوع فقد كتب لهذا المصطلح بعد منتصف القرن الرابع الهجري، وأول ناقد أكثر من استعماله هو الحسن بن بشر الآمدي (٣٧٠ هـ) صاحب كتاب (الموازنة بين الطائيين)، وقد نعت به شعر البحتري مرارا، ونفى أن يكون منه شيء في شعر أبي تمام.

فالسبيل التي سلكها أبو تمام في شعره، باهتمامه بالبديع وغريب الاستعارات وغير ذلك، أبعدته من الطبع وهجنت شعره، فكان عليه أن يقتصر من القول «على ما كان محذوا حذو الشعراء المحسنين، ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب ماءه ورونقه» (الآمدي ١٢٥).

فماء الشعر ورونقه في ألا يكون مهجنا، ولا يكون الشعر مهجنا إذا حذا صاحبه حذو المحسنين من الشعراء، فابتعد عن الاستعارة الغريبة ولم يكثر من البديع، ليس هذا فحسب، كذلك سوء التأليف، ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستعمله إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره، وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري (الآمدي ٣٨١).

إن الرونق وكذا الحسن والبهاء صفات للمعنى المكشوف غير المعمّى في الشعر، وهذه الصفات تنجم عن حسن التأليف وبراعة اللفظ، فتجعل القارئ قادرا على تلمس الغرابة الحادثة والزيادة غير المعهودة في الشعر دون أن يكون الشاعر قد عنّاه بالمعاني الدقيقة فأفسدها وعمّاها، فكأن الرونق صفة يألفها القارئ في الأشعار التي سبق له أن تذوقها حتى غدت مثالا جماليا قارا في ذوقه ومخزونه الثقافي. لذا يلجأ الآمدي في تسويغ موقفه إلى الذوق النقدي الذي كان يغلب عليه الانحياز إلى الطبع ضد التكلف في عصره أو في عصر الطائيين قبله، حتى إن أكثر أصحاب أبي تمام ليقرّون للبحتري بالأفضلية في هذا الباب - حسبما يورد المؤلف - «وجدت أكثر أصحاب أبي تمام لايدفعون البحتري عن حلو اللفظ، وجودة الرصف، وحسن الديباجة، وكثرة الماء، وأنه أقرب مأخذا، وأسلم طريقا من أبي تمام... وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري» (الآمدي ٣٨٠).

وإذا كان الشعر يحوز صفة الرونق أو البهاء بهذه الأمور، فهي حرية بأن تكوّن مجتمعة الشروط المحققة له، أي يغدو الرونق صفة جامعة للشعر الجيد الذي توافرت فيه تلك الشروط التي تشكل بمجموعها صفات الشعر المطبوع غير المتكلف، أي شعر البحتري دون شعر أبي تمام.

وإمعانا في سلب صفة الرونق من شعر أبي تمام يورد الآمدي أمثلة من شعره مبينا عيوبها تارة، ومفضلا شعر البحتري عليها طورا في مواطن محددة، كما في قوله: «ومن رديء استعاراته وقبيحها وفاسدها قوله:

لَمْ تَسْقِ بَعْدَ الْهَوَى مَاءً أَقَلَّ قَذًى ... مِنْ مَاءِ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَهُ فَهَمُ

فجعل للقافية ماءً على الاستعارة، فلو أراد الرونق لصلح، ولكنه قال «يسقيكه» ففسد معنى الرونق، لأنك إذا قلت «هذا ثوب له ماء» لم تجعل الماء مشروبا...» (الآمدي ٢٤٢).

وهذا الشاهد دال على عناية الآمدي بالرونق مصطلحا، في المقاربة بين طرفي الاستعارة، وقد جعله مثالا على رديء استعارة الشاعر وقبيحها وفاسدها. ولم يمنعه ذلك من أن ينصف أبا تمام بالوقوف في وجه من عابوا عليه استعارة أخرى تختص بكلمة الرونق ذاتها حين أضيفت إلى الخلق، فقبل تلك الاستعارة ودافع عنها واحتج لها، فقال: «ورأيت من عاب قوله:

وَصَبَغْتُ أَخْلَاقِي بِرَوْنَقِ خُلْقِهِ ... حَتَّى عَدَلْتُ أُجَاجَهُنَّ بِعَذْبِهِ

وقالوا: إنما كان ينبغي لما ذكر الأجاج والعذب أن يقول «فمزجت» لا أن يقول «وصبغت» أو لما قال «وصبغت» أن يقول «حتى عدلت ألوانهن بحسن لونه» وليست هذه المعارضة بشيء، والمعنى صحيح، ولذلك أنه ليس هناك صبغ على الحقيقة... ولا مشروب عذب... وهذه استعارات ينوب بعضها عن بعض» (الآمدي ٣٦٦).

أما الموقف التطبيقي الصريح في المفاضلة بين الشاعرين وجعل الماء والرونق في شعر البحتري أكثر منه في شعر أبي تمام ففي قوله: «وهذا البيت(*) أبرع من بيتي(**) أبي تمام لفظا، وأجود سبكا وأكثر ماء ورونقا، وهو من الابتداءات النادرة العجيبة، والمشبهة لكلام الأوائل، فهو فيه أشعر من أبي تمام» (الآمدي ٣٩٨).

في عبارة الآمدي «المشبهة لكلام الأوائل» نص صريح على أن الرونق يمثل طريقة العرب الأوائل، ومن ثم سيتصل بمقاييس عمود الشعر، وبذا يكون الرونق في الشعر المطبوع الذي يجري فيه البحتري على سنن من قبله، لا في الشعر المصنوع المتكلف الذي يأتي به أبوتمام موغلا فيه أكثر ممن سبقه كثرة وتعمقا وإغرابا وتكلفا فلا يقبله الذوق النقدي وذوق أهل العلم.

(٣)

يبدو من ظاهر كلام القاضي الجرجاني (٣٩٢ هـ) أنه يتابع الآمدي في نظرته إلى الرونق، فهو يراه كذلك مختصا بالشعر المطبوع دون المتكلف، وحين يتقصى أثر التحضر في الشعر يبين

* بيت البحتري: أَرُسُومُ دَارٍ أَمْ سُطُورُ كِتَابِ ... دَرَسَتْ بَشَاشَتُهَا عَلَى الأَحْقَابِ

** بيتا أبي تمام: ١- لَقَدْ أَخَذَتْ مِنْ دَارِ مَاوِيَّةَ الْحُقْبُ ... أَنُحْلُ الْمَغَانِي لِلْبِلَى هِيَ أَمْ نَهْبُ
٢- قَدْ نَابَتِ الْجِزْعَ مِنْ مَاوِيَّةَ النُّوَبُ ... وَاسْتَحْقَبَتْ جِدَّةً مِنْ رَبْعِهَا الْحُقَبُ

أن الناس ومن ثم الشعراء اختاروا من الكلام ألينه وأسهله «وترققوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذاقيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا رشاقة ولطفا، فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلابأشد تكلف، وأتم تصنع، ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة. وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن، كالذي نجده كثيرا في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعيراللفظ، فقبح في غير موضع من شعره» (القاضي الجرجاني ١٩).

الرونق إذن ما زال صفة للشعر المطبوع، ولا سبيل إلى نعت شعر أبي تمام به، وهو الذي توعر في اللفظ حين حاول تقليد الأوائل فقبح شعره، لأنه قلدهم محاولا الإغراب، وغير مدرك - حسب الجرجاني - طبيعة التحول الحضاري الذي جعل السهولة واللين والرقة واللطف في الألفاظ والمعاني سببا في إضفاء الرونق على الشعر، وقد كانت هذه الصفات تعد من قبل ضعفا فيه.

لكن القاضي الجرجاني ينصف أبا تمام بالنظر إلى طريقته وإخلاصه لمنهجه الشعري في المعاني والبديع، مستدركا عقب كلامه السابق بما يلي «ولست أقول هذا غضا من أبي تمام، ولا تهجينا لشعره، ولا عصبية عليه لغيره. فكيف وأنا أدين بتفضيله وتقديمه، وانتحل موالاته وتعظيمه، وأراه قبلة أصحاب المعاني، وقدوة أهل البديع» (القاضي الجرجاني ١٩ - ٢٠).

فكأن الرجل، بهذا الكلام، يدفع عن نفسه تهمة تفضيل البحتري على أبي تمام التي ربما نالت الآمدي، وبذا فإنه لا يقابل بين الطبع والتكلف مقابلة حادة، وينبري للدفاع عن البحتري وأبي تمام معا قبالة النقاد الذين تحاملوا عليهما، فيوسع بذلك من دائرة مصطلح الرونق ليشمل جانبا من شعر أبي تمام ذي التوشيح البديعي وحلو الاستعارات فضلا عن شعر البحتري ذي اللفظ العذب والموسيقى اللذيذة، فيقول منتقدا المتحاملين عليهما: «فإن دعاه حب الإغراب وشهوة التنوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه، فوشحه بشيء من البديع، وحلاّه ببعض الاستعارة (يقصد أبا تمام) قيل: هذا ظاهر التكلف، بيّن التعسّف، ناشف الماء، قليل الرونق. وإن قال ما سمحت به النفس ورضي به الهاجس (يقصد البحتري) قيل: لفظ فارغ وكلام غسيل، فإحسانه يُتَأَوَّل، وعيوبه تُتَمَحَّل، وزلته تتضاعف، وعذره يكذب، فلا تشتغلن بهذه الطائفة ما دمت تنظر بين المتنبي وأهل عصره» (القاضي الجرجاني ٥٢).

إن ذوق الجرجاني ومن ثم الذوق النقدي في زمنه أصبح إلفا لشعر أبي تمام كما كان يألف شعر البحتري من قبل، فصار هذا الذوق يجد الرونق في الشعر المطبوع وكذا الشعر الذي دخل فيه بعض البديع والاستعارات التي لم تكن تقبل سابقا. وربما أراد القاضي الجرجاني

بهذا الصنيع أن يفسح المجال ويفتح الباب لتذوق شعر المتنبي وقبوله وهو الذي حوى شعره «غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء» (ابن الأثير ٣/٢٢٦ ـ ٢٢٧) فصار لزاما على قارئ شعره ومتذوقه أن يرى رونقه في الجمع بين الطريقتين من طبع وصنعة، حتى رأى بعض الباحثين أن الخصومة بين الطبع والصنعة قد انتهت في القرن الرابع الهجري بظهور مذهب الصنعة على مذهب الطبع ظهورا بينا، لأن المجتمع والحياة الأدبية في ذلك الوقت تميزا بثلاث صفات كلها تدعو إلى اعتماد الصنعة في الشعر وهي: التكسّب في الشعر وحب الزخرفة والترف والتأثر بالنزعة العقلية في الأدب (الروسي ٢٦٧ ـ ٢٦٨).

لكن الجرجاني مع ذلك لا يقبل الإفراط في الصنعة لما تجلب من مساوئ للشعر، ويحمل على التعقيد في الشعر من هذا الباب أيضا فيعرض مثلا لبيت المتنبي الذي يقول فيه:

وَفَاؤُكُمَا كَالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمُهُ   بِأَنْ تُسْعِدَا وَالدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ

مبينا كيف أودى تعقيده برونقه، ولم يكن من غنى في معناه، فيقول: «فما هذا من المعاني التي يضيع لها حلاوة اللفظ، وبهاء الطبع، ورونق الاستهلال، ويشح عليها حتى يهلهل لأجلها النسج، ويفسد النظم، ويفصل بين الباء ومتعلقها بخبر الابتداء قبل تمامه ويقدم ويؤخر، ويعمّي ويعوّص» (القاضي الجرجاني ٩٨).

فالتعقيد في هذا البيت ضيع حلاوة اللفظ وبهاء الطبع ورونق الاستهلال وأفسد النظم، وهكذا فإن الصناعة التي تبلغ حد التعمية والتعويص لن تقبل لأنها ستضرّ برونق الشعر وجماله. وليس هناك من معنى بمستأهل أن يتعقد الكلام لإيصاله في الصناعة الشعرية التي تقوم على الجمال الشكلي ضرورة، فالناقد في هذا العصر، وإن كان يفصل بين اللفظ والمعنى، فإنه يجهد باستمرار لإدراك جمال الشعر في امتزاجهما واتساقهما. لكن ذلك لا يمنع من أن يكون الرونق أمس رحما باللفظ منه بالمعنى.

ولعل مما يؤكد اختصاص صفة الرونق في الشعر باللفظ أو الشكل ـ حسب رؤية القاضي الجرجاني ـ دون المعنى تعليقه على بيت أبي الطيب المتنبي:

لآلٍ إذَا مَرَّتْ عَلَى السَّمْعِ نَاسَبَتْ   لِدِقَّةِ مَعْنًى نَظْمَهَا لُؤْلُؤَ العِقْدِ

بقوله: «ومناسبة اللآلئ في دقة النظم لا يفتخر بها، ولا يجعل ما يناسبه في ذلك لآل، وإنما يشبه بالآلئ في الصفا والرونق والحسن، وقد يكون من سقط الخرز وصغاره ما هو أدق نظما من اللؤلؤ (القاضي الجرجاني ٧٨) فالصفات الثلاث التي يتوسطها الرونق تنصرف إلى الشكل البادي للعيان، وبذا يكون الرونق نعتا للفظ الشعر أو شكله دون معناه.

وفي موطن آخر يغدو الرونق وصفا جماليا للشعر دون أن يقدر الجرجاني على تحديده بلفظ أو معنى، بل يراه في الشعر الذي يخلو من النظر والمحاجة، أو الجدل والمقايسة،

ويصرح باندهاشه بذلك لعجزه عن التعليل «والشعر لايحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلّى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، فقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيدا وثيقا، وإن لم يكن لطيفا رشيقا» (القاضي الجرجاني، د. ت: ١٠٠). فالناقد يدرك جمال الشعر ويجد فيه صفة الرونق لكنه يعجز عن تحديد موطن القيمة التي تسبب ذلك الرونق، فهل الرونق يتصل بمفهوم «الشعرية»؟

وبعد فصل طويل عن السرقات الشعرية يخلص المؤلف إلى أن أكثر ما يمكن لمعارض المتنبي أن يقول عن شعره «فيه جهامة سلبته القبول، وكزازة نفرت عنه النفوس، وهو خال من بهاء الرونق وحلاوة المنظر، وعذوبة المسمع، ودماثة النثر ...» (القاضي الجرجاني ٤١١) ذاكرا أوصافا أخرى مشابهة تدل جميعها على ثقافة نقدية لنفر من النقاد يفضّلون الطبع والتقليد المنسجم مع الشعر القديم، ويرفضون تقبل التحول في الذوق ليستوعب كل شعر المتنبي الذي ربما جمع بين الطبع والصنعة.

وفي إشارة أخرى ذات دلالة يحمل الجرجاني على النقاد المشايعين للشعر المحدث بإطلاق، والمناقضين في مواقفهم لأولئك النفر السابقين من النقاد، فينعتهم بالقصور والتعصب وبأنهم أقل الناس حظا في صناعة النقد، لأن الواحد منهم «لا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع» (القاضي الجرجاني ٤١٣).

ففي تصريح الرجل بوجود هذه الفئة من النقاد دلالة على التوسع في مفهوم الرونق الذي طال التصنيع حتى عدّ من خواصه في الشعر، والجرجاني وإن رفض هذا النفر من النقاد وغلّط موقفهم إلا أنه أبان عن وجود تحوّل حقيقي في الذوق، أي الذوق النقدي الذي صار يوازن بين الطبع والصنعة بنوع من القبول، لأنه أشار من طرف خفي إلى ظلم أولئك النقاد الذين عابوا على المتنبي كثيرا من شعره في الطائفة الأولى.

(٤)

ثم يأتي أبوهلال العسكري (٣٩٥ هـ) ليتوسع في ذكر الرونق، فيجعله في مقدمة كتابه (الصناعتين) صفة لطلاوة القرآن الكريم وحلاوته (العسكري ٩).

بعد ذلك يصف به الألفاظ في منثور الكلام ومنظومه على السواء «وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشيه، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني» (العسكري ٧٣). فلا غرابة في أن يجعل هذا الناقد الرونق صفة للألفاظ، لأنه من أنصار اللفظ على المعنى صراحة، وكان من قبله عد الرونق كذلك، فلا خلاف.

ولعله يفيد من سابقيه أيضا حين يقول: «ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزًّا فجا ومتجعدا جلفا، فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها، بإلقاء ما غث من أبياتها ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها» (العسكري ١٥٧) فالسلاسة والسهولة من توابع الطبع، لحسن تقبل القارئ الشعر بسببهما، لكن إشارة العسكري إلى تهذيب القصيدة وتنقيحها بالتغيير والتبديل تحمل في ثناياها إشادة بالتصنيع الذي من شأنه أن يسوي الأجزاء فيحقق صفتي الطلاوة والرونق في الشعر خاصة.

وإمعانا من العسكري باختصاص الرونق بالمساواة والتوازن والتعادل فإنه يجعله صفة للنثر فضلا عن الشعر، ففي ذكر السجع والازدواج في منثور الكلام يشدد على أن تكون الفواصل على زنة واحدة لتحقيق التعادل والتوازن، فإن لم يكن الأمر كذلك «بطل رونق التوازن، وذهب التعادل» (العسكري ٢٨٩). وهكذا يتم توكيد اختصاص الرونق بالشكل دون المضمون، وباللفظ دون المعنى عند أولئك النقاد الذين كانوا يقبلون بتلك الثنائية وذلك الفصل. ولكن المصطلح يتسع من هذا الجانب ليشمل مع شعر الطبع بعضا من شعر الصنعة الذي تحققت فيه خاصية التسوية بين الأجزاء، وليدخل في نطاقه كذلك النثر الذي تحقق فيه التوازن والتعادل لشبهه بالشعر.

وعلى الرغم من ذلك يبقى الرونق مصطلحا مراوغا في عبارات للعسكري كما كان الأمر عند سابقيه، إذ يتصل بدهشتهم جميعا حيال جمال الشعر أحيانا، فيحسون بذلك الجمال في الشعر ولا يقدرون على تلمس سر ذلك، فيركنون إلى كلمات من بينها الرونق لتصف إحساسهم ذاك، ويخفقون في التعليل الدقيق للقيمة الكامنة وراءه، فالعسكري يقول فيما يشبه كلاما سبق للجرجاني: «ومن تمام الرصف أن يخرج الكلام مخرجا يكون له فيه طلاوة وماء، وربما كان الكلام مستقيم الألفاظ، صحيح المعاني، ولا يكون له رونق ولا رواء، لذلك قال الأصمعي لشعر لبيد: كأنه طيلسان طبراني، أي هو محكم الأصل ولا رونق له، والكلام إذا خرج في غير تكلف وكد وشدة تفكر وتعمل كان سلسا سهلا، وكان له ماء ورواء» (العسكري ١٨٧).

إن استقامة الألفاظ وصحة المعاني أمران قابلان للقياس النحوي والعقلي وهما شرطان رئيسان للشعر فضلا عن الأدب، لكن جوهر الشعر أو الأدب يكون وراءهما، يكون في الرونق الذي يشعر به القارئ، لكنه لا يقدر على القبض على خصائصه التي تسببت في وجوده، لذا لم يجد العسكري بدأ من إرجاع ذلك الإحساس أو الشعور إلى الطبع والسهولة والسلاسة مقابل التكلف والكد والتفكر التي تسلب بدورها رونق الشعر مع تحقق صحته اللفظية والمعنوية.

فمن الأبيات الشعرية ذات الرونق قول الحطيئة:

هُمُ الْقَـــوْمُ الـذينَ إذَا أَلَمَّتْ مِنَ الأَيَّامِ مُظْلِمَـــةٌ أَضَـــاؤُوا

وقوله:

لَهُمْ في بَنِي الْحَاجَاتِ أَيْدٍ كَأَنَّهَا ... تَسَاقُطُ مَاءِ الْمُزْنِ في الْبَلَدِ الْقَفْرِ

وكقول الآخر:

نَامَتْ جُدُودُهُمْ وَأُسْقِطَ نَجْمُهُمْ ... وَالنَّجْمُ يَسْقُطُ وَالْجُدُودُ تَنَامُ

وكقول الآخر:

لَعَنَ الإِلَهُ تَعِلَّةَ بْنَ مُسَافِرٍ ... لَعْنًا يُشَنُّ عَلَيْهِ مِنْ قُدَّامِ

«ففي هذه الأبيات مع جودتها رونق ليس في غيرها مما يجري مجراها في صحة المعنى وصواب اللفظ ومن الكلام الصحيح المعنى واللفظ القليل الحلاوة والعديم الطلاوة قول الشاعر:

أَرَى رِجَالاً بِأَدْنَى الدِّينِ قَدْ قَنِعُوا ... وَلاَ أَرَاهُمْ رَضُوْا فِي العَيْشِ بِالدُّونِ

فَاسْتَغنِ بِاللَّهِ عَنْ دُنْيَا الْمُلُوكِ كَمَا اسْـ ... ـتَغْنَى الْمُلُوكُ بِدُنْيَاهُمْ عَنِ الدِّينِ»

(العسكري ١٨٨ ـ ١٨٩)

هكذا يورد الأبيات من كل صنف دون أن يحدد علة للرونق أو للجمال في الأبيات الجميلة على الرغم من استيفاء الصنفين معا صحة اللفظ والمعنى، ولعل الرونق بذلك يتصل اتصالا وثيقا بأبواب عمود الشعر التي بدأت تتشكل بوضوح في القرن الرابع الهجري حتى تكاملت فيما بعد مع بداية القرن الخامس، فشرف المعنى وصحته هما المقصودان في هذا السياق لدى العسكري، وهما أول أبواب عمود الشعر عند المرزوقي. (المرزوقي ٩).

(٥)

أما أبوبكر محمد بن الطيب الباقلاني (٤٠٣ هـ) فلعله لا يخرج في تناوله للرونق عن موقف الآمدي الذي عده من صفات شعر البحتري ونفاه عن أبي تمام. فهو يورد في كتابه (إعجاز القرآن) كثيرا من الأقوال المنقولة عن الآمدي نصا أو معنى، فيذكر عشرة أبيات من قصيدة لأبي تمام ويعقب عليها قائلا: «ومن الأدباء من عاب عليه هذه الأبيات ونحوها على ما قد تكلف فيها من البديع، وتعمل من الصنعة، فقال: قد أذهب ماء الشعر ورونقه وفائدته اشتغالا بطلب التطبيق وسائر ما جمع فيه» (الباقلاني ١٠٨ ـ ١٠٩).

فهو وإن لم يصرح بذكر الآمدي إلا أن المحقق ـ محقق كتاب (إعجاز القرآن) ـ أورد في الحاشية نص (الموازنة) الذي اتكأ عليه الباقلاني في مقولته.

وفي موطن آخر من الكتاب يشير الباقلاني إلى أن شعر أبي تمام قد يشتبه بشعر البحتري وذلك «في القليل الذي يترك أبوتمام فيه التصنع، ويقصد إلى التسهل، ويسلك الطريقة الكتابية ويتوجه في تقريب الألفاظ وترك تعويص المعاني، ويتفق له مثل بهجة أشعار البحتري

وألفاظه» (الباقلاني ١٢١). وبذلك فإنه يؤكد تفضيله شعر البحتري بإطلاق، وركونه إلى الذوق النقدي الذي ربما كان يميل في الأغلب إلى الشعر المطبوع، ومن ثم يغدو شعر البحتري حسب رأيه هو الأعلى مكانة بسبب ذلك الرونق وما يشبهه من صفات.

لذا يورد ما يلي معليا من شأن شعر البحتري «ولا يخفى على أحد يميز هذه الصنعة سبك أبي نواس من سبك مسلم، ولانسج ابن الرومي من نسج البحتري، وينبهه ديباجة شعر البحتري، وكثرة مائه، وبديع رونقه، وبهجة كلامه، إلا فيما يسترسل فيه، فيشتبه بشعر ابن الرومي، ويحركه ما لشعر أبي نواس من الحلاوة والرقة والرشاقة والسلاسة، حتى يفرق بينه وبين شعر مسلم» (الباقلاني ١٢١).

فإذا كان الآمدي يعتدل في حكمه ظاهريا، ويبدو موضوعيا في الخصومة والمحاجة، فيفسح المجال لذوقين نقديين متباينين يفضل كل منهما البحتري أو أبا تمام في قوله «فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام، وقريبه ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة، والتي تستخرج بالغوص والفكرة، ولاتلوي على غير ذلك فأبوتمام عندك أشعر لا محالة» (الآمدي ١١). إن الباقلاني بكلامه الآنف الذكر، يجعل طائفة من النقاد هي الأجدر بأن تقدر جمال الشعر الذي يحصره في طريقة البحتري ومن شابهه من الشعراء.

ولعل انشغال الباقلاني بقضية الإعجاز القرآني قد جعله متعجلا قليلا ليقدم لنا الصورة الأرفع للشعر بعامة عند غالبية النقاد، فعمد إلى امرئ القيس من الجاهليين وإلى أبي نواس والبحتري وغيرهما من المتأخرين - لكثرة تقديم النقاد لهم، وعلى الأخص نقاد الطائفة الأولى الوارد ذكرها في كلام الآمدي - وجعل شعرهم هو النموذج الأعلى، ثم بين كيف يسمو القرآن بسوره وآياته على هذا الشعر السمو كله.

لذلك كانت غايته أن يعلي من شأن شعر البحتري، وفي الوقت ذاته أن يظهر ما فيه من خلل انتصارا للقرآن الكريم وإعجازه. فعن أبيات البحتري التي كانت تسمى «عروق الذهب» وهي الدالة على براعته في الصناعة وحذقه في البلاغة، يقول: «ومع هذا كله فيه ما نشرحه من الخلل، مع الديباجة الحسنة، والرونق المليح» (الباقلاني ٢٢٠)، ثم يستطرد المؤلف فيذكر الخلل في تلك الأبيات، كما أنه يعيب على البحتري بيتا شعريا في قصيدة، صار قذى فيها، وكدر صفاءها وأذهب بهاءها ورونقها وماءها، فأودى بها (الباقلاني ٢٣٠).

ويصير الرونق المتصف به شعر البحتري وأمثاله من الشعراء من لوازم النموذج الأعلى للشعر بعامة، وهو يتحقق - أي الرونق - بأمور عدة هي «مراعاة الفواتح والخواتم والمطلع والمقاطع والفصل والوصل، بعد صحة الكلام، ووجود الفصاحة فيه مما لا بد منه، وأن

الإخلال بذلك يخل بذلك النظام، ويذهب رونقه، ويحيل بهجته، ويأخذ ماءه وبهاءه» (الباقلاني ٢٤١). فانتظام أجزاء السياق وتلاؤمها يجعل له رونقا، فإذا حدث خلل في واحد من هذه الأمور أو أكثر كان ذلك ممكنا في الشعر، لكن القرآن الكريم يمثل الرونق بإطلاق فلا يحدث فيه ذلك أبدا كما يضمن الباقلاني في كلامه، وكما يصرح بذلك من قبل العسكري، حتى ان الصنعاني قال: «إن الكلام إذا دخله شيء من ألفاظ القرآن صار له رونق» (الصنعاني ٧)، فالرونق يحل حيث يحل القرآن الكريم أبدا.

(٦)

وسيتضح مفهوم الرونق بجلاء عند أبي علي المرزوقي (٤٢١ هـ) الذي ذكره مع مرادفاته الاصطلاحية الأخرى كالصفاء والحلاوة والسبك واللذاذة. وبما أن الرجل كان معنيا بالانتصار لأبي تمام، ومتعصبا له، حتى غاير منهج المعتدلين في التوسط بين الأنصار والخصوم (عليان ١٤ ـ ١٥) فإنه قام بمراجعة لمواقف النقاد، وكان له الفضل في تحديد أبواب عمود الشعر العربي في مقدمته الفذة لشرح ديوان الحماسة (المرزوقي ٣ ـ ٢٠)، وهذا سيفتح بدوره أفقا للربط بين الرونق وتلك الأبواب فيما بعد.

فالمرزوقي أدرك في زمنه التفاوت بين الأذواق النقدية والاختلاف في الطباع، فجهد في البحث عن أسس وقواعد للنقد، كما ذكر أن مذاهب نقاد الكلام في شرائط الاختيار مختلفة، فأورد اتجاهاتهم ـ على ما بينها من تباين ـ غير متحامل على أي منهم، لكنه وجد أن من حقه أن يرى هو ما يرى، وأن ينتصر لمن يريد من الشعراء، فكان انتصاره لأبي تمام.

وحين عرض للرونق فإنه أضافه إلى الصفاء وجعله نعتا للفظ والتركيب، وسببا في التذاذ السمع (المرزوقي ٦). ولعله كان الناقد الأبرز في الموازنة بين الشعر والنثر فجعل اشتراكهما في كثير من الصفات، ثم بين أن الشعر تفرد عن النثر «وتميز بأن كان حده (لفظ موزون مقفى يدل على معنى) فازدادت صفاته التي أحاط الحد بها بما انضم من الوزن والتقفية إليها، ازدادت الكلف في شرائط الاختيار فيه، لأن للوزن والتقفية أحكاما تماثل ما كانت للمعنى واللفظ والتأليف أو تقارب» (المرزوقي ٨). وهذه الزيادة في الحد ستكون هي المختصة بالرونق بصورة ظاهرة فيما سيأتي من كلام عند النقاد المتأخرين على المرزوقي، أي أن الرونق سيصير ملتصقا بالشعر لتوفره على الوزن والقافية بخاصة.

ويمكن القول إنه باستعراض أبواب عمود الشعر عند المرزوقي في قوله: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجودة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامنافرة بينهما» (المرزوقي ٩). يغدو الرونق وصفا جماليا للشعر الذي تحققت فيه عناصر ذلك العمود، وحين ناقش

معيار كل منها كان يميز بين الأذواق المتباينة مدركا بذلك التطورات التي استدعت هذا التحول في الذوق الأدبي أو النقدي بسبب من ظروف الحضارة.

وإذا كان الشعر المطبوع يستدعي نمطا من التأليف فإن المستجدات في زمن تال تستدعي المصنوع منه، لذا لا يجوز الوقوف عند ذوق واحد يتقبل المطبوع ويأبى المصنوع، لأن المصنوع سيكون له رونقه كذلك. فالمطبوع فيه لطافة المعنى وحلاوة اللفظ، وفيه صفاء بلا كدر، لكن الظروف الحضارية استدعت إغرابا في الصنعة وتجاوزا لذاك المألوف إلى البدعة فصار المصنوع مقبولا كذلك «فمن مال إلى الأول فلأنه أشبه بطرائق الاعراب، لسلامته في السبك، واستوائه عند الفحص، ومن مال إلى الثاني فلدلالته على كمال البراعة، والالتذاذ بالغرابة» (المرزوقي ١٣).

وهكذا يصير الرونق وصفا للمطبوع والمصنوع معا، ويتحقق في عناصر عمود الشعر، مختصا بالوزن والقافية على وجه التحديد، حسب رأي المرزوقي.

(٧)

لعل ابن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ) كان الأكثر تحديداً لمفهوم الرونق حين حصره في أمور ثلاثة في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده). أول هذه الأمور انتفاء الزحاف من عروض الشعر وذلك حين قال: «وجدت تكلف العمل بالعلم في كل أمر من أمور الدين أوفق، إلا في الشعر خاصة، فإن عمله بالطبع دون العروض أجود، لما في العروض من المسامحة في الزحاف، وهو مما يهجن الشعر ويذهب برونقه» (ابن رشيق ١/١٥١).

فهذا الأمر يرتد إلى الطبع، لذا جعل العروض الخالي من الزحاف هو الأقرب إلى الطبع وبذا تحقق وجود الرونق به.

وثاني هذه الأمور هو التصدير «وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة» (ابن رشيق ٢/٣) فالرونق هنا يتصل بالتصدير الذي يعد ظاهرة صوتية إيقاعية كذلك، وبذا فإنه يقصر الرونق على الوزن وما ينجم عن اتساقه - بخلوه من الزحاف - من لذاذة، متابعا في ذلك رأي المرزوقي حول أهمية الوزن في عمود الشعر، ومضيفا التصدير توكيدا للأمر ذاته.

والأمر الأخير أن يحصر ابن رشيق الرونق في مطلع القصيدة وتقاليدها الشعرية المرعية وذلك حين يقول نقلا عن أحد الأمراء وقد مدحه شعراء فضل أبا العتاهية عليهم جميعا «عجبا لكم معشر الشعراء ما أشد حسدكم بعضكم لبعض، إن أحدكم يأتينا ليمدحنا فينسب في قصيدته بصديقته بخمسين بيتا فما يبلغنا حتى تذهب لذاذة مدحه ورونق شعره، وقد أتى أبوالعتاهية فنسب في أبيات يسيرة ثم قال...» (ابن رشيق ٢/١٣٣).

فالكلام عند ابن رشيق يرد على لسان أمير لا ناقد، وهذا الأمير يرى رونق الشعر في نسيب القصيدة، لا في المدح الذي يتوجه الشاعر به إليه. فهل موضوع النسيب هو سبب الرونق في الشعر؟ أم أن الشاعر وكذا السامع يصيبهما الملل فيغدو آخر القصيدة خاليا من الرونق وقد كان مطلعها ذا رونق من قبل؟ أغلب الظن أن المقصود هو توازن الأجزاء واعتدالها في النظم، وهذا متصل أيضا بعمود الشعر.

(٨)

أما صاحب كتاب (سر الفصاحة) ابن سنان الخفاجي (٤٦٦ هـ) فيورد مصطلح الرونق في ستة مواطن من كتابه، فيساعد في توضيح معالمه، ومن ذلك ما يورده في (الكلام في الألفاظ المؤلفة) إذ يرى ضرورة أن تكون الكلمة حين تأليفها جارية على العرف العربي الصحيح، لأن إعرابها تبع لتأليفها من الكلام . فيورد بيتا لحسان بن ثابت ويبين كيف أن تغير الإعراب فيه برفع المخفوض أو خفض المرفوع يجعله غير مستساغ، وإن كان ذلك المعنى لا يغير في المعنى تغييرا جوهريا، لأن الناقد عليه أن يرفض الكلام المخالف لما تلفظت به العرب، وألا يشهد بحسنه، لتأثير ذلك «في الفصاحة ورونق الكلام» (ابن سنان ١٠٨)، لأن الخطأ النحوي أحد وجوه القبح في الكلام وهو ضد الحسن والرونق.

وزيادة في إيضاح هذا الموقف، وإمعانا من ابن سنان في بيان أهمية الصحة اللغوية لتحقيق الرونق يقول: «على أننا نجد في تغير الكنايات وعدول الضمائر عن النسق في إيرادها ما يزيل شطرا من الفصاحة، وطرفا من الرونق، ومن تأمل قول عبيد الله بن قيس الرقيات:

فَتَاتَانِ أَمَّـا مِنْهُمَـا فَشَبِيهَـةُ الْـ ... هِلَالِ وَأُخْرَى مِنْهُمَا تُشْبِهُ الشَّمْسَا

فَـتَـاتَانِ بِالنَّجْمِ السَّـعِيدِ وُلِدتُمَا ... وَلَمْ تَلْقَـيَا يَوْماً هَوَاناً وَلَا نَحْسَا

علم أن بين قوله (ولدتما) و(ولدتا) فرقا واضحا، ومزية بينة، ووجد الكلام الثاني كالمنقطع من الأول. وكذلك قول المتنبي:

قَـوْمٌ تَفَـرَّسَتِ المَنَايَا فِـيكُم ... فَـرَأَتْ لَكُمْ فِي الحَـرْبِ صَـبْـرَ كِـرَامِ

لأن وجه الكلام، قوم تفرست المنايا فيهم فرأت لهم» (ابن سنان ١٠٩).

فالرجل يجعل الرونق قرين الفصاحة، ويرى أن الصحة النحوية أولا والنسق اللغوي في عودة الضمائر أخيراً سببان مهمان لتحققهما. كما أنه رأى الحشو في مفردات تضاف إلى الجملة يذهب حسن الكلام وطلاوته ومن ثم رونقه (ابن سنان ١٤٦).

وحين يعرض ابن سنان للفرق بين التشبيه والاستعارة يورد أمثلة من القرآن الكريم ومن أشعار العرب ثم يعلي من شأن الاستعارة ويفصل فيها القول مؤكدا أنها مما يزيد الشعر رونقا وفصاحة، إلا أنه يشترط فيها ألا تكون بعيدة، فهي «لها تأثير في الفصاحة وعلقة وكيدة،

والبعيد منها يقضي بإطراح الكلام، ويذهب طلاوته ورونقه، ولأجل هذا أحتاج إلى إيضاحها ووصفها، ما يحسن منها ويقبح، والإكثار من الأمثلة التي تدل على ما أريده» (ابن سنان ١٢) ولعله يتابع في موقفه هذا آراء السابقين من النقاد برد الرونق إلى الطبع دون التكلف الذي ينجم عن غريب الاستعارات وبعيدها.

وربما ساهم ابن سنان مساهمة قيمة في تحديد مفهوم الرونق حين غلط أبا بكر الصولي (٣٣٥هـ) في احتجاجه لبيت أبي تمام الذي يقول فيه:

لاَ تَسْقِنِي مَاءَ المَلاَمِ فَإِنَّنِي ... صَبٌّ قَدِ اسْتَعْذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي

فقد قبل الصولي استعارة الكلام وتأويلها بأقوال عدة في كتابه (أخبار أبي تمام) (الصولي ٣٣ - ٣٥) فرد عليه ابن سنان مفصلا ومحددا الرونق بقوله: «هذه جملة ما قاله أبوبكر، وهي غير لائقة بمثله من أهل العلم بالشعر، لأن قولهم: كلام كثير الماء، وماء الشباب، وقول يونس: إن الأخطل أكثرهم ماء شعر، إنما المراد به الرونق، كما يقال: ثوب له ماء، ويقصد بذلك رونقه، ولا يحسن أن يقال: ما شربت أعذب من ماء هذا الثوب، كما لا يجمل أن يقال: ما شربت أعذب من ماء هذه القصيدة، لأن هذا القول مخصوص بحقيقة الماء لا بماء هو مستعار له، وأبو تمام بقوله: لا تسقني ماء الملام، ذاهب عن الوجه على كل حال، ثم لايجوز أن يريد هنا بالماء الرونق، لأن الملام لا يوصف بذلك، وإنما يذم ويستقبح ولا يحمد ويستحسن، وأبوتمام القائل:

عَذْلاً شَبِيهاً بِالجُنُونِ كَأَنَّمَا ... قَرَأَتْ بِهِ الوَرْهَاءُ شَطْرَ كِتَابِ

فبهذا وأمثاله ينعت الملام، لابالماء الذي هو الرونق والطلاوة، فقد بان فساد هذا الاعتذار من هذا النحو....» (ابن سنان ١٤١ - ١٤٢) ثم يتابع ابن سنان في حججه ويعطف بعد ذلك لرد حجج الآمدي على البيت ذاته بما لا مجال إلى الاسترسال فيه هنا.

وخلاصة القول في الرونق من كلام ابن سنان أنه يلتبس مع الماء في وصف الشعر، إلا أن الماء قد يكون حقيقيا وقد يكون مجازيا، على خلاف الرونق الذي يكون مجازيا أبدا في هذا السياق. كما أن الرونق يكون وصفا جماليا بإطلاق وذلك لامتناع وصف الملام به، لأن الملام يذم ويستقبح ولا يحمد ويستحسن.

ويفيد ابن سنان من المرزوقي، ويضيف إضافة مهمة يحدد بموجبها مفهوم الرونق حين يجعله وصفا للشعر دون النثر «وأما التفضيل بين النظم والنثر فالذي يصلح أن يقوله من يفضل النظم أن الوزن يحسن الشعر، ويحصل للكلام به من الرونق ما لا يكون للكلام المنثور، ويحدث عليه من الطرب في إمكان التلحين والغناء به ما لايكون للكلام المنثور» (ابن سنان ٢٨٧). إن الرونق وصف لازم للشعر دون النثر، وبما أن مزية الشعر على النثر تكمن في الوزن

الشعري، فإن الوزن علة من علل الرونق تحديدا، لذلك أمكن للشعر ذي الرونق أن يطرب، لأنه يلحن ويغنى، ولن يكون ذلك للنثر بأي حال.

ثم يؤكد ابن سنان رأيه السابق حين يشدد على استواء الوزن الشعري برفضه كثرة الزحافات متابعا في ذلك رأي ابن رشيق «فإن زاحف بعض الأبيات أو جعل الشعر كله مزاحفا حتى مال إلى الانكسار وخرج من باب الشعر في الذوق كان قبيحا ناقص الطلاوة، كقصيدة عبيد...» (ابن سنان ١٩٢) الطلاوة قرينة الرونق، وكثرة الزحافات - ومن ثم الميل إلى الانكسار - يخرج الكلام من باب الشعر، لأنه يفقد أهم مزية أكسبته الطلاوة والرونق وهي الوزن الشعري. وقال العسكري من قبل: «ينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه...» (العسكري ١٧٨). أي أن الضرورات الشعرية تشين الكلام وتقبحه فيضيع رونقه بسببها، وهكذا يجمع غالبية النقاد على الصلة الوثيقة بين الرونق والوزن الشعري الخالي من الزحاف، لأن رونق الشعر يكون بمقدار مفارقته النثر، وبالوزن تحديدا يتم ذلك.

(٩)

عند عبدالقاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) يقترن ذكر الرونق بالاستعارة المفيدة مرة وبالمعاني التخييلية مرتين في كتابه (أسرار البلاغة) فتكون الاستعارة في المرة الأولى هي علة وجود الرونق إذ يقول عنها: «فإنك تجد بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها» (الجرجاني / أسرار ٤١).

وبما أن عبدالقاهر كان معنيا في الأسرار على وجه الخصوص بالاستعارة والتشبيه فإنه جهد في أن يجعل الرونق معللا بهما دون أن يشير إلى البعد أو القرب بين طرفيهما، فهو المنافح عنهما، لذا يقدمهما بمثل الألفاظ السالفة، ويقرنهما كثيرا بمرادفات الرونق مثل الحلاوة والطلاوة والماء والديباجة وغير ذلك لأنه يراهما سببا لها جميعا.

وحين يعرض للقسم التخييلي في باب (المعاني التخييلية) يذكر: «انه يجيء طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والخدمة، حتى أعطي شبها من الحق، وغشي رونقا من الصدق، باحتجاج تُمُحِّلَ، وقياس تُصُنِّعَ فيه وتُعُمِّل...» (الجرجاني/ أسرار ٢٤٥) فمع إقراره بصناعته، وما فيه من تمحل وتعمل فإنه يراه حاويا للرونق من باب. وهذا ما لم نعهده عند أحد قبل عبدالقاهر في ربط الاستعارة بإطلاق أو الكلام المصنوع بالرونق. أما إشارته الأخيرة إلى الرونق فتأتي في معرض تعليقه على بيت للبحتري يشير فيه إلى البياض والسواد في الشعر فيجد الجرجاني مناسبة لذكر رونق

الشباب ونضارته وبهجته وطلاوته (الجرجاني/ أسرار ٢٤٨) وما تلك الإشارة إلى الرونق بداخلة في باب النظر إليه كمصطلح نقدي.

وربما كان في إشارة المرزوقي إلى كمال البراعة والالتذاذ بالغرابة في انتصاره لأبي تمام، ما فتح للجرجاني بابا أوغل فيه منتصرا لمبدأ اللذة الفنية الناجمة عن الجمع بين المتنافرات في سياق الاستعارة والتشبيه، ومن ثم الاهتمام بتعليل اللذة الناجمة عن طول التفكر والنظر في الأبيات الشعرية أو في نظم القرآن الكريم.

لذلك فإنه استرسل في بيان أثر النظم والمجاز معا في إحداث تلك المتعة، وأشار في مواطن عدة في (أسرار البلاغة) إلى مرادفات الرونق مثل الحلاوة والصفاء واللذاذة (الجرجاني/ أسرار ١١٦ ، ٩٢ ، ٩٣، ....) مؤكدا أن الرونق إنما صار من لوازم الشعر المصنوع بعد أن كان مقتصرا على المطبوع منه فحسب.

فالجرجاني يرى أن المجاز بما فيه من التشبيه والتمثيل والاستعارة «هذه أصول كبيرة كأن جل محاسن الكلام - إن لم يقل كلها - متفرعة عنها وراجعة إليها» (الجرجاني/ أسرار ٢٦)، لذا فإنه حصر الرونق في هذه الأصول، كما التفت إلى أهمية النظم وتوخي معاني النحو في وصل الكلام.

لكنه ربما جانب الصواب حين غض من قيمة الوزن الشعري، ونفى أن يكون له أثر في الفصاحة والبلاغة انتصارا لإعجاز القرآن الذي خلا من ذلك الوزن، فقال: «إن الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له دخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة» (الجرجاني/ دلائل ٣٦٤)، وهذا - حسبما أرى - يعد مأخذا من المآخذ على الجرجاني في نظرته إلى جمال الشعر بعامة، فهو قلل من شأن الوزن ولم يأبه له لفرط تعلقه بالنظم أولا، وبالمجاز ثانيا،وبإعمال الفكر في إدراك الشعر وفن القول أخيرا.

فإذا جعل الجرجاني سر الشعرية أو الأدبية في النظم ومن ثم في المجاز فإنه حين عطل النظر في الوزن جعل من نظريته القائمة عليهما - أي النظم والمجاز - نظرية قاصرة عن إدراك أبعاد الشعرية بشمول، وبذا يكون الرونق حسب مفهوم النقاد الآخرين له، المرتبط بالوزن، مكملا للنظم وللمجاز في درس عناصر الشعرية العربية، إن لم يكن مشتملا عليهما.

(١٠)

مع ابن الأثير (٦٣٧ هـ) يتسع المصطلح ويأخذ مداه الأخير، ذلك لأن هذا الرجل نقل كثيرا من تراث سابقيه من النقاد صراحة وضمنا، ولأن الذوق اتسع بفعل التطور التاريخي حتى أمكن أن يمتد الرونق إلى أرض لم يسبق له أن وصل إليها فبلغ نهايته واستقر آنذاك.

ففي (حل الأبيات الشعرية) من كتاب (المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر) يورد المؤلف حل أحدهم لبيتين من أبيات الحماسة ثم يعقب بقوله: «فلم يزد هذا الناثر على أن أزال رونق

الوزن، وطلاوة النظم لا غير» (ابن الأثير ١/١٣٠). فالرونق صفة خاصة بالشعر دون النثر، والوزن الشعري سببها الأول، فإذا زال الوزن زال الرونق، لأن الرونق إيقاع في المقام الأول، فإذا ذهب ذهب السياق والنظم والنظام جميعا.

وفي (تكرير المعنى دون اللفظ) يعيب ابن الأثير على الناثر استعماله مطلقا، أما الشاعر فيجيز له ذلك لأنه مضطر، والمضطر يحل له ما حرم عليه، لذا فقد رأى أن الإخلاء - وهو تكرار المعاني دون الألفاظ في الأبيات في غير قوافيها - ينقص من قدر الشعر إلا أنه يغتفر إذا كان فيه رونق «ويقال إن البحتري كان يخلي كثيرا في شعره، وهو لعمري كذلك، إلا أن حسن سبكه ورونق ديباجته يغفر له ذلك» (ابن الأثير ٣/٤٠). إن رونق الشعر ومن ثم ديباجته مظهران شكليان في الشعر، لذا لم يؤثر تكرار المعنى فيهما، وإن كثر في شعر البحتري، الذي ربما كان أبرز شاعر عربي قديم وصف شعره بكثرة الرونق.

وينجم الرونق أيضا عن الاعتدال في النثر والشعر، لأن ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور يمكن أن تتساوى في الوزن، كما أن صدر البيت في الشعر وعجزه قد يتساويان لفظا ووزنا «وللكلام بذلك طلاوة ورونق، وسببه الاعتدال لأنه مطلوب في جميع الأشياء» (ابن الأثير ١/٣٧٨). وسمة الاعتدال المسببة للرونق هي سمة جمالية كذلك، ولا يحوز النثر شرطها إلا حين يقترب من الشعر لأصالة الوزن فيه، وهكذا يغدو الرونق مسببا بالتوازن البديعي بإطلاق.

وربما انفرد ابن الأثير بين النقاد جميعا بعزو صفة الرونق في الكلام إلى التجنيس البديعي متمثلا بالاشتقاق الصغير دون الكبير لأن «الاستعمال في النظم والنثر إنما يقع في الاشتقاق الصغير دون الكبير، وسبب ذلك أن الاشتقاق الصغير تكثر الألفاظ الواردة عليه، والاشتقاق الكبير لا يكاد يوجد في اللغة إلا قليلا... ألا ترى إلى هذين الأصلين الواردين ههنا وهما (ق رم) و(و س ق) إذا نظرنا إلى تراكيبهما، وأردنا أن نسبكهما في الاستعمال لم يأت منهما مثل ما يأتي في الاشتقاق الصغير حسنا ورونقا، لأن ذاك لفظه لفظ تجنيس، ومعناه معنى الاشتقاق، والاشتقاق الكبير ليس كذلك». (ابن الأثير ٣/١٩٩) وهكذا يلج الرونق باب الصناعة اللفظية، ويغدو من لوازم بعض الفنون البديعية التي لم يكن الذوق النقدي يقبل بها ابتداء، أما الآن - أي في زمن ابن الأثير - فهي من أسباب الرونق الذي كان ملتصقا بالطبع دون التكلف والصنعة من قبل.

كذلك حين يفرق المؤلف بين التشبيه والاستعارة يجعلهما من أسباب اتصاف الكلام بالرونق، فعن التشبيه البليغ يقول: «المعول عليه في تأليف الكلام من المنثور والمنظوم إنما هو حسنه وطلاوته، فإذا ذهب ذلك عنه فليس بشيء» (ابن الأثير ٢/٧٦) فهو سبب للرونق ولكن ليس كل تشبيه كذلك، وهذا دليل على مراوغة الرونق وصعوبة تحديده.

وبشأن الاستعارة يرى أن الواجب في حكمها لتكون فصيحة وبليغة «ألا يظهر المستعار له، وإذا أظهر ذهب ما على الكلام من الحسن والرونق. ألا ترى أنَّا إذا أوردنا هذا البيت الذي هو:

فَـأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ وَسَـقَتْ وَرْداً وَعَـضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَـرَدِ

وجد عليه من الحسن والرونق ما لا خفاء به، وهو من باب الاستعارة. فإذا أظهرنا المستعار له صرنا إلى كلام غث، وذلك أنَّا نقول: «فأمطرت دمعا كاللؤلؤ من عين كالنرجس، وسقت خدا كالورد، وعضت على أنامل مخضوبة كالعناب بأسنان كالبرد، وفرق بين هذين الكلامين للمتأمل واسع» (ابن الأثير ٢/٧٥ ـ ٧٦).

فابن الأثير يدقق النظر في الفرق بين أصلين مهمين من أصول البيان هما التشبيه والاستعارة، مبينا أن كلا منهما يحقق الرونق حين يتناوله الشاعر أو الناثر التناول الصائب. فعلى الرغم من القرب الظاهري بين التشبيه البليغ والاستعارة التي يظهر فيها المستعار له، إلا أن الرونق يتحقق في التشبيه البليغ لوجود المشبه به، لكنه يتحقق مقابل ذلك في الاستعارة التي لا يظهر فيها المستعار له أي التصريحية، وهذا من دقيق الكلام الذي لا يمكن التعبير عنه إلا بالرونق، فهل رونق الكلام هو شعريته؟ وهل تكمن تلك الشعرية في الصورة الفنية من تشبيه واستعارة؟ ملخص القول لديه أن الرونق له اتصال وثيق بالوضوح فيهما معا.

(١١)

أما أبوالحسن حازم القرطاجني (٦٨٤ هـ) فلعله لم يورد الرونق في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) إلا مرة واحدة، وذلك في الملحق الذي أضافه المحقق إلى متن الكتاب، نقلا عن أكثر من واحد ممن كانوا قبسوا فقرات من كتاب المنهاج قديما، وأخلت به نسخة التحقيق لسبب أو آخر.

يرى القرطاجني أن الإعجاز في القرآن يكون «من حيث استمرت الفصاحة والبلاغة فيه من جميع أنحائها في جميعه استمرارا لا توجد له فترة، ولا يقدر عليه أحد من البشر، وكلام العرب ومن تكلم بلغتهم لا تستمر الفصاحة والبلاغة في جميع أنحائها في العالي منه إلا في الشيء اليسير المعدود، ثم تعرض الفترات الإنسانية، فتقطع طيب الكلام ورونقه، فلا تستمر لذلك الفصاحة في جميعه، بل توجد في تفاريق وأجزاء منه» (القرطاجني ٣٩٠) وهذا يؤكد اتصاف القرآن الكريم كله بالرونق، واقتصار تلك الصفة على بعض كلام البشر، وهكذا يلتقي حازم بهذا الرأي مع ما أورد الباقلاني والعسكري من قبل.

وربما وردت مصطلحات مرادفة للرونق في كلام حازم كذلك مثل الطلاوة والحلاوة، وذلك في معرض حديثه عن (حسن التعبير وإجادته) حين يقول: «والطلاوة تكون بائتلاف الكلم من

حروف صقيلة وتشاكل يقع في التأليف ربما خفي سببه وقصرت العبارة عنه» (القرطاجني ٢٢٥) مشيرا إلى أن ذلك يتعلق بالألفاظ المفردة في الشعر خاصة، متابعا فيه من سبقه كذلك.

كما يجعل الطلاوة والحلاوة في وصل بعض الفصول ببعض في الكلام، وهو «الذي يكون أول الفصل فيه رأس كلام، ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى» (القرطاجني ٢٩١) فلا يمنع من أن يقرن حرف رابط بينهما، وهذا ينجم عن علاقة ما بين اللفظ والمعنى، وبذا تكون الطلاوة أو الحلاوة، ومن ثم الرونق ناجمة عن علة لفظية ومعنوية معا.

كذلك يرى حازم أنه «يحسب ما يكون عليه مظان الاعتمادات وما تنتهي إليه مقادير الأوزان، تكتسب الأوزان أوصافا من المتانة والجزالة والحلاوة واللين والطلاوة والخشونة والطيش وغير ذلك» (القرطاجني ٢٦٨). وهكذا فالأوزان المناسبة صارت سببا للحلاوة والطلاوة والرونق، ويلحظ من كلام حازم كله أن لا جديد حول الرونق لديه، لكنه تابع فيه من سبقه من النقاد.

(١٢)

أخيرا فإن صاحب مخطوط (الدر الفريد وبيت القصيد) محمد بن أيدمر (٧٠٥ هـ) في مقدمته النقدية لمجموعه الشعري الضخم، يوردالرونق في حديثه عن الالتفات أو الاعتراض فيجعله من أسباب رونق الكلام «أحدهما يسمى الالتفات ويسميه قوم الاعتراض، وهو أن يكون الشاعر آخذا في معنى فيتحول عنه إلى غيره قبل إتمام الأول، ثم يعود إليه فيتممه فيكون ما عدل إليه مبالغة في المعنى الأول وزيادة في حسنه حتى ربما نقص رونق الكلام والمعنى بفقده، وهو دون كرجة التتميم الآتي ذكره فيما بعد» (ابن أيدمر ٦٥/١)، ثم يورد أمثلة على ذلك من شعر النابغة والمتنبي وغيرهما.

وهذا الباب وإن كان قريبا من الحشو في الشعر إلا أنه في بعض أضربه يكون سببا مهما من أسباب حصول الرونق. ولكن الناقد قد يبقى حذرا من تفضيله بإطلاق في الشعر لأنه يستدرك أخيرا بأن الالتفات أو الاعتراض على جماله ورونقه يبقى دون كرجة التتميم وهو «أن يذكر الشاعر معنى ولا يغادر شيئا يتم به ذلك المعنى ويتكامل معه الإحسان فيه إلا أتى به» (ابن أيدمر١/٧١).

وتجدر الإشارة إلى أن الرونق يرد في مواطن متفرقة من كتب القدماء وعلى الأخص في كتب الشراح اللغويين مثل أبي سعيد محمد بن أحمد العميدي (٤٣٣ هـ) في رسالته (الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى) (العميدي ٦)، أو كتب البلاغيين الذين عنوا بدراسة القرآن الكريم مثل ابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤ هـ) في كتابه (بديع القرآن) (المصري ٢١١)، وغير ذلك من الكتب، وليس في خطة هذا البحث أن يتقصى ذلك بدقة، لأن عمدة النقاد تم الالتفات إليهم، وفي ذلك كفاية.

نخلص مما سبق إلى أن الرونق وصف جمالي أطلق على القرآن الكريم كله وعلى جيد الكلام من شعر ونثر. فاختص أولا بالشعر المطبوع دون المصنوع، ثم صار وصفا للشعر المصنوع

حين اقتضت الظروف الحضارية تقديم المصنوع وقبل به ذوق أهل العلم. وقد علل رونق الشعر بالوزن والجناس والاستعارة والتشبيه والالتفات والتصدير، ولعله وصف به كل شعر استوفى أبواب عمود الشعر مع اختصاص ظاهر بالوزن والإيقاع والخصائص الشكلية للشعر وألفاظه، وبذا صار مختصا بالشعر دون النثر بسبب ذلك.

اقترانات الرونق الاصطلاحية ومشكلاته المصطلحية

زيادة في تجلية مفهوم الرونق وتحديد معناه في النقد العربي القديم لا بد من قراءة الكلمات التي اقترنت به في سياقات ذلك النقد، مثل: الماء والحلاوة والطلاوة والديباجة والفصاحة والحسن والبهاء والصفاء والرواء والبهجة واللذاذة والفائدة.

فبعض هذه الكلمات لاصقت الرونق فعطفت عليه، أو سدت مسده في سياقات كالماء والبهاء والحسن والصفاء، وأضيف الرونق إلى بعضها كالطلاوة والفصاحة، كما أضيف بعضها الآخر إليه مثل البهاء.

وهذه الكلمات جميعا تنتمي إلى الحقل الجمالي في نعت الكلام بعامة والشعر بخاصة، فهي صفات جمالية تعبر عن سمو الكلام واتصافه بدرجة عالية من الجودة والفنية، لأن كثيرا منها مصطلحات مقررة لدى النقاد، ومن أمثلة ذلك:

- **الماء**: «تردد في بعض كتب الأدب والنقد وصف الكلام بكثرة الماء ويراد به الرقة» (مطلوب ٢/٢٢٦). وقال الثعالبي «العرب تستعير في كلامها الماء لكل ما يحسن موقعه ومنظره، ويعظم قدره ومحله فتقول: ماء الوجه، وماء الشباب، وماء السيف، وماء الحيا، وماء النعيم» (الثعالبي ٥٦٣).
- **الحلاوة**: «الحلو: نقيض المر، والحلاوة: ضد المرارة، والحلو: كل ما في طعمه حلاوة وقد حلي وحلا. يراد بحلاوة اللفظ سهولته وجماله واستساغة الذوق له، والحلاوة مما يذاق بالطبع... من صفات الشعر الجيد» (مطلوب ١/٤٥٠).
- **الطلاوة**: «الطلاوة بفتح الطاء وضمها: الحسن والبهجة في النامي وغير النامي، وحديث له طلاوة، وعلى كلامه طلاوة، الطلاوة هي الرونق الذي يضفيه الشاعر على شعره، وقد وصف القدماء الشعر الجيد بالرونق والطلاوة» (مطلوب ٢/١١٦-١١٧).
- **الديباجة**: «النقش والتزيين... الديباجة: ضرب من الثياب المتخذة من الإبريسم، وديباجة الوجه وديباجه: حسن بشرته. الديباجة: هي النسج، وديباجة الشعر نسجه... يريدون بالديباجة استواء نسج الشعر وحسنه... إن الشعر قد يكون جيدا إذا كان حسن الديباجة وإن عري من المعنى البديع». (مطلوب ١/٤٨٣ - ٤٨٤).

وليست الكلمات الأخرى بأقل التصاقا بجمال الشعر أو النثر من المصطلحات الأربعة التي أجمل فيها القول آنفا، فهي تلتقي جميعا في هذا الباب. كما لا يخفى على أحد أنها تتعلق بتذوق فن القول استنادا إلى استعارة غير حاسة من حواس الإنسان المتلقي للقول الجميل، فمن ذلك أن الحلاوة تتصل بالذوق اللساني والطعم، ثم استعيرت للشعر وغيره. وأن الطلاوة والحسن والصفاء تتصل بحاسة الإبصار. كما أن الديباجة تدرك بحاستي اللمس والبصر معا، فالثوب من الحرير يلمس باليد فتدرك نعومته، وتنظر العين إليه فترى زينته ونقشه فيظهر ما فيه من جمال.

أما الماء فهو وإن اتصل بالبصر إلا أن إدراكه في الشيء يعدو الحاسة المجردة، فلا بد لإدراكه من إعمال الذهن أو العقل كماء الشباب وماء النعيم. وإنما تنوعت تلك الأوصاف واشتركت هذه الحواس لتنبئ عن الصعوبة الكامنة وراء تعليل الجمال الفني بعامة، والشعري منه خاصة.

وبعض هذه الأوصاف تنسب إلى القول ذاته كالماء والطلاوة والديباجة وغيرها، وبعضها الآخر ينصب على وصف حالة المتلقي من جراء تمتعه بالعمل الفني مثل البهجة واللذاذة والفائدة التي يراها القارئ في نفسه بسبب من جودة ذلك العمل.

وهكذا بقيت هذه الأوصاف تتناوب في النصوص النقدية بهدف الوقوف على مواطن الجمال في فن القول، وربما حال تناوبها ذاك دون استقرار بعضها، فحرم من أن يكون مصطلحا قارا واضح المعالم، في الوقت الذي تقدم فيه بعضها الآخر، لكنه بقي متأرجحا بين دلالته الأصلية في اللغة، والدلالة الاصطلاحية التي أريد لها، ويمكن القول إن الرونق من بينها انحاز إلى الدلالة الاصطلاحية تماما، لكن اختصاصه، بوصف الجمال في فن القول، مع تطور اعتراه في تلك الدلالة، وبعض مشكلات اصطلاحية أخرى، حالت دون انجلاء معناه أو استيعابه لمجمل ملامح العمل الجمالية. فما المشكلات الاصطلاحية التي اعترضته؟

وقبل الإجابة عن هذا السؤال يجدر الوقوف على الشروط الواجب توافرها في المصطلح الجيد وهي «الدقة والإيجاز وسهولة اللفظ وقابليته للاشتقاق وصحته لغويا والاستعمال» (القاسمي ١٨). والرونق استوفى من بينها الإيجاز وسهولة اللفظ والصحة اللغوية وبعض أوجه الاستعمال، لكنه افتقد أمرين مهمين هما: قابلية الاشتقاق والدقة.

فصيغة الرونق الاصطلاحية جامدة في الاسم الذي جاء على هيئة مصدر، فهو وإن اشتق من الجذر الثلاثي رنق إلا أنه لا فعل له على صيغته تلك، وبقي معنى الجذر واشتقاقاته في حدود الدلالة اللغوية الأصلية، على حين فارق الرونق تلك الدلالة ليختص بالمعنى الاصطلاحي فحسب.

وحين أورد الفيروز أبادي العبارة التالية محاولا أن يبعث الروح في صيغة الرونق اللغوية «ورونق السيف والضحى ماؤه وحسنه، وصار الماء رونقه: غلب الطين على الماء» خطأه الشارح فقال: «قوله وصار الماء رونقه صوابه رنقه» (الفيروزأبادي: رنق) مدللا على جمود صيغة الرونق في القياس اللغوي.

لذلك لم يكن صوابا في اللغة القول رونق الشاعر ويرونق، ولم يرد هذا في سياقات النقد، فبقيت الكلمة على جمودها، ولم يتعد ذكر المصطلح الصيغ التالية في الاستعمال: رونق الشعر، رونق الاستهلال، بهاء الرونق قليل الرونق، كثير الرونق، والرونق المليح، أكثرهم رونق كلام، يذهب ماؤه ورونقه، يذهب رونقه، يكتسي الرونق والبهاء، صفاء وحسنا ورونقا.

وربما أصابت صفة الجمود هذه بعضا من مرادفات الرونق الاصطلاحية الآنفة الذكر، مما جعل استعمالها متعذرا في بعض السياقات بسبب من هذا الجمود اللغوي.

أما الدقة فيمكن تناولها من وجهين، أولهما: أن المصطلح كان دقيقا في دلالته على صفة الجمال بخاصة في فن القول، فكل قول فيه الرونق يعد من باب الفن الرفيع، والقرآن الكريم يشتمل على هذا الوصف في أجزائه جميعا دون تفاوت، لأنه كتاب العربية الأكبر والنموذج الأعلى في لغة العرب. ثم تتفاوت رفعة الشعر بحسب كثرة الرونق فيه. وأخيرا يقل رونق النثر كلما ابتعد عن امتلاك خصائص شعرية محددة تقربه من الشعر.

لكن الوجه الآخر الذي نال من دقة المصطلح أن تعليل جمال الكلام يعد من معضلات النقد قديما وحديثا، وبما أن مصطلح الرونق يصف الجمال بعامة فإنه يكاد يفقد معناه حين لا يقدر الناقد على تلمس موطن ذلك الجمال، فيغدو المصطلح وصفا جماليا أقرب إلى الذوق غير المعلل لدى غالبية النقاد.

فمن هذه الزاوية يبدو الرونق مفتقرا إلى الدقة في تحديده الاصطلاحي، لأن أمر هذا التحديد يتصل اتصالا وثيقا بقضية تعليل الحكم الجمالي في النقد الفني، أي أن ضخامة المهمة التي يضطلع بها المصطلح قد تسببت في قصوره الظاهري.

لكن على الرغم من ذلك كله، فإن القراءة الدقيقة لسياقات استعماله في النقد العربي القديم، كشفت عن محاولات النقاد الجاهدة لربط رونق الكلام بسمة أو أكثر من سمات الشعر الأصيلة في ذلك الكلام، كما أبان عن تطور الذوق النقدي من جراء تغير تلك السمات واتساعها على مر الزمن، لذا يمكن القول إن الرونق يلتقي من بعض الوجوه بمصطلح نقدي حديث هو «الشعرية» أو «الأدبية»، فكيف ذلك؟

بين «الرونق» و«الشعرية»

إن تعليل الرونق في الشعر بعلة أو أكثر لدى النقاد القدماء يجعل من تلك العلل السمات الأسلوبية الخاصة بالشعر دون غيره من فنون الكلام. ويمكن استخلاص أمرين مهمين من جراء هذه العملية، أولهما: أن التذوق الجمالي، ومن ثم الذوق الأدبي العام، كان قابلا للتعليل عند النقاد بالرجوع إلى النص، لذا أمكن قياسه ولو جزئيا، وآخرهما: أن مجموع السمات الأسلوبية التي يعلل

التذوق بها تصلح أن تكون عناصر حاسمة في تمييز الشعر من غيره، ومن ثم فهي تشكل بمجموعها بعضا من عناصر الشعرية الكامنة في النص، وإن النظر في تحولاتها عبر الزمن يصلح مادة لدراسة علمية لتطور الذوق في النقد العربي القديم.

أما «الشعرية» فمصطلح نقدي حديث يشيع في الكتابات العربية المعاصرة، وبتأثير من تعدد الترجمات كثرت بدائله المصطلحية في التعريب حتى وصلت لعشرة مصطلحات منها: الشاعرية والإنشائية ونظرية الشعر وفن النظم وبويطيقا وعلم الأدب (ناظم ١٥ـ ١٦) كذلك تعددت تعريفاته تبعا لتفريعات ذلك في النقد الغربي.

وترتد «الشعرية» ـ كما يرى النقاد ـ إلى أصول قديمة تبدأ بأرسطو ثم هوراس، وتمر بالعصور التالية لهما وصولا إلى العصر الحديث، لذا قال «جيرار جينيت»: «الشعرية علم عجوز... وحديث السن» (المناصرة ٢٤٣) وقد تلمس النقاد في العصر الحديث أصولها في التراث القديم كل على حسب منزعه.

فكتب عز الدين المناصرة كتابا تحت عنوان (الشعريات، دراسة مونتاجية، ١٩٩٢) عرض فيه للشعريات الإغريقية، وللشعرية في الكتابات النقدية العربية القديمة بإسهاب، ولشعرية الموشحات الأندلسية، ولمقدمات الشعرية الأوروبية، وللشعرية الجدلية، وللشعريات البنيوية، في فصول ستة تقوم على إيراد أقوال أصحاب النصوص الأصلية، أو تلخيص تلك الأقوال من كتاباتهم للتعرف إلى الشعريات من نصوص أصحابها ما أمكن ذلك.

وقدم حسن ناظم دراسة تحت عنوان (مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ١٩٩٤) محاولا أن يعرض للشعرية العربية القديمة باقتضاب، ومناقشا لمفاهيمها لدى الغربيين في حدود عمله الجامعي المختصر، إذ الدراسة في الأصل أطروحة علمية قدمت في جامعة بغداد.

ورأى محمد عبدالمطلب أن هذا المصطلح «الشعرية» قد جاء حضوره إلى الساحة النقدية العربية من خلال الاتصال بتيارات النقد الغربي، ولكن يمكن تلمس مظاهره في التراث النقدي العربي، لذا قال: «وليس معنى افتقاد المصطلح نصا، افتقاد مدلوله، ذلك أن مصطلح «النظم» الذي وصل به عبدالقاهر الجرجاني إلى قمة النضج، يؤدي مهمة مصطلح الشعرية على وجه أدق» (عبدالمطلب ١٣)، ولعله بذلك قد حصر مفهوم الشعرية وضيقه حين جعله مستوعبا في مصطلح النظم عند الجرجاني، وقد رأينا أن الرونق ينجم، في الأغلب، عن الوزن، على حين أنكر الجرجاني أهمية الوزن في الفصاحة والبلاغة، ولذا يمكن القول إن الشعرية تتسع، من هذا الباب، للنظم والوزن معا، فتغدو متصلة بالرونق بسبب ذلك.

أما المعنى الذي ينطوي عليه هذا المصطلح فيمكن استخلاصه من تعريفاته ووظائفه معا كما يوردها كثير من أعلامه، فيرى مثلا «تزفيتان تودوروف» أن الشعرية تسعى إلى «معرفة

القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل»، كما أنها تعنى «بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية» (المناصرة ٢٧٠).

وعند «جون كوين» أن «الشعرية هي مايبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري» (كوين ٢٤) والخطوة الرئيسة لدى «كوين» في دراسة الشعرية هي تحديد خصائص الظاهرة، أي استخلاص خصائص السمات التي تحقق شعرية النص، مثل: الوزن والقافية والإسناد اللغوي المخصوص والنظم والاستعارة وغيرها.

فكل سمة من هذه السمات لها خصائص أسلوبية محددة هي التي تسبب أدبية العمل الأدبي أو تضفي عليه خاصية الشعرية، ولذلك يرتضي «كوين» تعريف «بيير جيرو» للأسلوب بأنه «مجاوزة (أو انزياح أو انحراف) تتحدد بطريقة كمية بالقياس إلى المستوى العادي للغة» (كوين ٢٦).

فالوزن سمة صوتية مهمة من سمات الشعرية، لكن لا بد للشاعر من أن يجعل وزن قصيدته ذا خصائص أسلوبية يتجاوز بها أسلوب غيره من الشعراء السابقين أو ينحرف عنهم لتكون لقصيدته شعرية خاصة. وكذلك الأمر في الاستعارة التي تعد سمة دلالية أو معنوية حسب مقترحات «كوين» وتقسيماته لتلك السمات.

فالسمة عند هذا الناقد تذكر بالسمة التي كان الناقد العربي القديم يعلل بها الرونق، ويلحظ أن الميل لدى الجميع كان إلى السمات الشكلية أكثر من السمات الدلالية أو المعنوية، لكن أصحاب النظريات الشعرية مالوا إلى تحليل خصائص السمات تحليلا علميا، على حين أبدى النقاد العرب القدماء دهشتهم في أثناء مواجهة العمل، ومالوا إلى الحديث عنه حديثا جماليا نابعا من الذوق، على الرغم من أن بعضهم قام بمحاولات تحليلية عميقة كالتي قدمها الجرجاني في نظرية النظم التي أشار إليها عبدالمطلب، لكنها لم تتجاوز فكرة النظم إلى سمات أخرى كالوزن مثلا.

إن أحمد مطلوب حين عرف «الشعرية» وحصر معناها في «اتجاهين يمثل الأول فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور، ويمثل الثاني الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح (المجاوزة) والتفرد، وخلق حالة من التوتر» استند في تقسيمه هذا إلى تعريفات الشعرية بوصفها علما موضوعه الشعر تحديدا عند «جون كوين» (ناظم ١٦) فهناك توكيد لأهمية إدراك الشعرية ولضرورة تعليلها علميا بوضع معيار عام قابل للقياس، وهوهنا الانزياح.

ومن ثم فكل من الرونق والشعرية يتصلان اتصالا وثيقا بالنص الشعري، فالناقد القديم يحس بوجود الرونق فيعلله بسمة كالوزن أو التصدير أو الالتفات أو الاستعارة أو غير ذلك. كما أن الناقد الحديث يحس كذلك بوجود الشعرية فيفزع إلى البحث عن القوانين الكامنة وراءها، فلا يكتفي بسمة واحدة في الأغلب كما كان سلفه العربي القديم يفعل.

من هنا فإن الشعرية استندت إلى المناهج العلمية الحديثة، مما أكسبها ثباتا نسبيا، وأضفى عليها العلمية في كثير من طروحاتها، لذا حاولت أن تضع الأسس لدراسة الانحرافات أو الانزياحات أو المجاوزات، فصارت تصف أكثر من أن تحكم، أما الإشارات التي قبسناها عن القدماء حول الرونق فإنها لم ترق إلى إنجازات الشعرية من هذا الجانب.

مع ذلك فإن الشعرية لم تستطع أن تحل مشكلات تعترض أطروحاتها فهي في تعميمها بدعوى العلمية قدمت مقترحات قابلة للتطبيق على أي نص شعري، مما جعلها تخرج بنتائج متشابهة على الرغم من التفاوت في مستوى النصوص من الوجهة الشعرية الفنية، ولذا ضاعت الملامح الفردية في الإبداع بسبب الصرامة العلمية المدعاة. وهنا أمكن القول إن اندهاش الناقد العربي القديم حيال النص الشعري وعجزه عن تعليل الرونق فيه أبقاه أكثر وفاء لمبدعه، وهل أمام الناقد في كل زمن ـ على الرغم من كل علميته ـ إلا أن يقف مندهشا أمام العبقرية الفردية في الإبداع؟

لكن ما يذكر للشعرية في هذا السياق أنها تبقى مدركة لأبعاد النص الشعري المتعددة في شبكة علاقاتها، وتحاول تحليلها ضمن منظور تعددي، وبهذا ترقى على تجزيئية الموقف النقدي التقليدي الذي لم يستطع النظر إلى تعقيد الظاهرة الشعرية حين حاول تعليل رونقها.

وأخيرا يمكن القول إن مجموع السمات التي اقترح النقاد القدماء من العرب تعليل الذوق بها على مر العصور، ومن ثم شكلت خصائص الرونق في الشعر، ربما تصلح ـ لو اجتمعت وحللت تحليلا علميا ـ أن تشكل عناصر الشعرية العربية، فهل يسوغ مثل هذا الرأي ربط الرونق بالشعرية؟

- ابن الأثير، ضياء الدين أبوالفتح محمد بن محمد. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة د. ت.
- الأصمعي، عبدالملك بن قريب. فحولة الشعراء، تحقيق ش. توري، تقديم صلاح الدين المنجد، ط ١، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٧١.
- الآمدي، أبوالقاسم الحسن بن بشر. الموازنة بين الطائيين، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، بيروت ١٩٤٤.
- ابن أيدمر، محمد. الدر الفريد وبيت القصيد، نشرة فؤاد سزكين بتصوير المخطوطة، منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، مطبعة شتراوس، فرانكفورت ١٩٨٨.
- الباقلاني، أبوبكر محمد بن الطيب. إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط ٥، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٤.
- الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.
- الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت د.ت.
- الجرجاني، الشيخ الإمام عبدالقاهر. أسرار البلاغة، تحقيق هلموت ريتر، ط ٢، مكتبة المثنى، بغداد ١٩٧٩، مصورة عن طبعة استانبول ١٩٥٤.
- الجرجاني، الشيخ الإمام عبدالقاهر. دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ١٩٧٨.
- ابن جعفر، أبوالفرج قدامة. نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت.
- الجواليقي، أبو منصور موهوب بن أحمد. المعرّب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق ف. عبدالرحيم، ط ١، دار القلم، دمشق ١٩٩٠.
- الجوهري، أبونصر إسماعيل بن حماد. الصحاح، المسمى تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق شهاب الدين أبوعمرو، ط ١، دار الفكر، بيروت ١٩٩٨.
- حسنين، عبدالنعيم محمد. قاموس الفارسية، فارسي - عربي، ط ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢.
- ابن دريد، أبوبكر محمد بن الحسن. جمهرة اللغة، تحقيق وتقديم رمزي منير بعلبكي، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٧.
- ابن رشيق القيرواني، أبوعلي الحسن. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط ٥، دار الجيل، بيروت ١٩٨١.
- الروسي، محمد الحافظ. جودة الشعر عند نقاد القرن الرابع الهجري بين الطبع والصنعة، مجلة عالم الفكر، العددان ٣، ٤، المجلد ٢٢، الكويت ١٩٩٤، ص ٢٥٤ - ٢٧٦.
- الزمخشري، محمود بن عمر. أساس البلاغة، دار صادر، بيروت ١٩٧٩.
- ابن سلاّم الجمحي، محمد. طبقات فحول الشعراء، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤.
- ابن سنان الخفاجي، الأمير أبومحمد عبدالله. سر الفصاحة، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٢.
- شير، أدّي. الألفاظ الفارسية المعربة، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت ١٩٠٨.
- الصغاني، الحسن بن محمد بن الحسن. ذيل كتاب الأضداد، ضمن كتاب ثلاثة كتب في الأضداد، نشرة أوغست هفنر، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩١٢.

المصادر والمراجع

- الصنعاني، عباس بن علي. الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية، تحقيق عبدالمجيد الشرقي، ليبيا - تونس ١٩٧٦.
- الصولي، أبوبكر محمد بن يحيى. أخبار أبي تمام، تحقيق وتعليق محمد عبده عزام وخليل محمود عساكر ونظير الإسلام الهندي، ط ٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٠.
- الضبي، المفضل محمد بن يعلى. المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط ٦، بيروت د.ت.
- عبدالمطلب، محمد. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامةللكتاب، القاهرة ١٩٩٥.
- العسكري، أبوهلال الحسن بن عبدالله. الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، ط ٢، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٤.
- عليان، مصطفى. منهج المرزوقي في الخصومة النقدية حول أبي تمام، ط ١، دار القلم، دمشق ١٩٨٦.
- العميدي، أبوسعيد محمد بن أحمد. الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى، القاهرة د.ت.
- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت. د.ت.
- القاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت د.ت.
- القاسمي، علي. النظرية العامة والنظريةالخاصة في علم المصطلح، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمدالخامس، الرباط، عدد ٤، سنة ١٩٨٨، ص ١٥ - ١٨.
- ابن قتيبة، أبومحمد عبدالله بن مسلم. الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دارالمعارف، القاهرة ١٩٤٦.
- القرطاجني، أبوالحسن حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط ٣، دارالغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٦.
- كوين، جون، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، ط ٣، دارالمعارف، القاهرة ١٩٩٣.
- المرزوقي، أبوعلي أحمد بن محمد. شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، (نسخة مصورة) ط ١، دار الجيل، بيروت ١٩٩١.
- المصري، ابن أبي الإصبع. بديع القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، نهضة مصر، القاهرة د.ت.
- مطلوب، أحمد. معجم النقد العربي القديم، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩.
- المناصرة، عز الدين. الشعريات، قراءة مونتاجية، ط ١، مكتبة برهومة، عمان ١٩٩٢.
- ابن منظور، أبوالفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب، دار صادر ودار الفكر، بيروت د.ت.
- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٤.

إشكالية الحداثة

«محاولة لوعي المصطلح والمرجعية والتقنية»

د. عبدالرحمن عبدالسلام محمود*

«وضعية المصطلح»

تقديم

«كم يتطلب أدنى تفكير من شقاء، كم تتطلب فكرة واحدة من ميتات حقيقية؟»[1]. عبارة أنجزها «ريجيس دوبريه» ليكشف بها عن فداحة الطاقة التي يبذلها ذاك المتكبد عناء البحث والمتغشي وعثاء سفر دؤوب في دهاليز الفكر والإبداع.

وهي، على بساطتها ووضوحها، عميقة، لأنها تختزل إجراءات متعددة لا يدرك ثقل وطأتها إلا من كابدها وعيا ومعايشة، ومع هذا، فالعبارة مكتنزة بكثافتها التي تعري ومضة التواضح التي يتسربل بها الباحث الجاد إزاء إشكالياته التي تخضع للمجهر قيد البحث والتمحيص.

نلقي بالسالف رغبة منا في توطيد النفوس وتهييئها لما هي مقبلة عليه من تلقي إشكاليات مشتبكة وزئبقية تتسم بالمرونة المفرطة والروغان الباذخ حتى ليصعب معها الاحتراس والاحتراز، بقدر ما يتعصى معها الإحاطة والإحكام ليتسنى الوصول إلى نتائج نهائية أو مقولات ثابتة أو قوانين ذات ديمومة راسخة تقاوم فاعلية التدمير الزمني.

هذه الإضاءة التي نطرحها بغية تفكيك المسالك الوعرة وتنوير دروبها، مهمة بما تحمله من توازيات مع إشكاليتنا الزئبقية وهي «الحداثة»، تلك الكلمة التي تتجذر قدما حتى باطن التاريخ الشعري العربي، مثلما تكتظ بآنية متوهجة تتجاوز بها سياقات الحاضر إلى أطر المستقبل وآفاقه المترامية.

* كلية الألسن - جامعة عين شمس - مصر.

ولعل كلمة «إشكالية» تطرح من النصاب الدلالي ما ينبغي أن يؤخذ عنها، إذ «الحداثة» ليست «قضية» واضحة المعالم ومحددة الأركان جوهرا وأطرافا، وإنما هي «إشكالية» كبرى تتخطى كونها قضية مفردة إلى حيث التشعب والاشتباك في الرؤى والأفكار والإبداع والتلقي. إن الحداثة مركز للاجتهاد الفردي بقدر ما هي مركز للجدل والصدام. ولعل فردية الاجتهاد في صياغة سياقاتها ورؤاها، ووضع صياغاتها وتقنين النواميس البانية والحاكمة لها... هي مرد هذا الصدام وبؤرة الجدل العنيف الذي تفجر منذ زمن ليس بقريب ومازالت جمراته في توهج وانتشار كل يوم، ذلك أن «الحداثة في آفاق الوعي الذي صاغها، ليست مجرد إنتاج نص شعري حديث، بقدر ما هي الطموح لإنضاج تجربتها في بنية اقتصادية ـ اجتماعية ـ ثقافية شاملة»[٢]، من ثم فهي، في الختام، طرح أو فرز أصيل لوعي نخبة ذات حساسية متوترة بما تدفعه من بؤر متشظية لإشكالات متناقضة ومتباينة، ولعل مكمن المشكل في الوعي الحداثي المشتبك والمتناقض لا يُرد إلى ما طرحه من قضايا قدر ما يكمن في القضايا التي فر منها وحلق فوقها إن إهمالا أو تعمدا. لقد دخلت الحداثة حومة «تعقيدات طرحت مشكلاتها دفعة واحدة، وزجتها في أزمات عميقة حادة مع مشكلات الواقع واللغة والتقدم والتخلف والتراث والإبداع والانتماء الثقافي والهوية القومية الحضارية»[٣]. وكان هذا كله غارقا في حمى صراعات أيديولوجية وسياسية ملتهبة وإن حافظت، كلها، على القاسم الرئيس من المعرفي والثقافي فيما بينها. في إشارة أخرى، فإن محاولات التقوقع والاحتماء بالمذهبية، كالماركسية والقومية الوجودية والليبرالية التغريبية... على ما فيها من تناقضات لم تفقد وشيجة الوحدة المعرفية والجمالية التي تنعكس على ماهية الإبداع الشعري. ولعل المسكوت عنه، في هذا الزخم، هو غفلان الحساسية أو الاستثنائية التاريخية لعقدي الخمسينيات والستينيات حيث تعاريج الخط العروبي ذات ثنايا حادة. فالواقع الذي كان يعاني مخاض تحولات جذرية عبر جميع مستوياته وجملة بنياته، كان، في الآن ذاته، خاضعا لموجات مد قادرة على الرج والتحطيم، بل النفاذ والتغيير، فخطابات النهضة والمعاصرة والحداثة والمثاقفة، أيا كان تصنيفها، وعلى الرغم من تجاورها، كانت تعمل بقوة في جسد الواقع الذي يستشرف ومضات التحول إلى نقيضه سواء حداثة غربية أو بعثا عروبيا أو تماهيا مع الوعي الشيوعي، وهذا لباب الإشكالية وكبد حقيقتها، كما هو لباب التزأبق وجوهر التفلت والروغان في آن.

لهذا نعي بحذق أن مركبنا خشن، وأن مرتقانا صعب عسير، ونأمل أن تخلو الجرأة بمغامرة البحث في مثل هذه العثرات من النزق بقدر ما تحمل من وهج الحمية والحماس لإضاءتها وتفكيك معضلاتها المزمنة. من ثم نسمح للأسئلة بالتوقد والانصهار. ما الحداثة؟ ما حدود وضعية المصطلح؟ ومدى تاريخيته؟ وكيف نقارب تعدده ونصل بين المتنافرات؟ وما مفهوم الشعر الحداثي؟ كيف يبنى، وما وظيفته؟ وما هي المرجعيات المؤثرة في الوعي الحداثي؟ كيف

وفدت إلى الواقع العربي؟ وكيف تجاورت وانصهرت على الرغم من تباينها وصراعها؟ وأخيرا فإن جدل الأسئلة لابد أن يتطاول ليبحث كنه تقنيات الحداثة التي تفردت بها وجعلت منها كيانا شعريا متميزا بمرجعياته الأيديولوجية والمعرفية ورؤاه الفكرية ومثله الجمالية؟ لهذا فإن حيثيات اللغة والأسطورة والرمز والقناع والصورة والدراما والموسيقى، تطرح كتقنيات شعرية حداثية لها مذاقها الفني الخاص الذي يحتاج إلى مساءلة وتحليل. وهو ما نبتغي مقاربته ونتغيا تفصيله. وإذا كنا سنرجئ هذه المباحث إلى حيث جغرافيتها من هذا الكتاب فإننا نبادر في هذا المبحث بطرح إشكالية المصطلح الحداثي على النحو التالي.

• وضعية المصطلح

لا نمتري في أن وضعية المصطلح حين نتغيا مقاربتها في حقول الشعر والمعرفة والثقافة... تمثل إحدى الإشكالات المتفاقمة نظرا لما تتسم به من تعدد يصل حد التزاحم حينا والتباين حينا آخر، ولعل مرجعية ذلك تكمن في تنوع المشارب وتعدد المُعن، بما يجعل من الروافد الثرة تيارات واقعة في جدل تصادمي، وهذا مشكل إن كان يمثل مظهرا آنيا لوعي أمة تنبعث من رمادها متلمسة خطى الثبات وصياغة الهوية وتميزها، إلا أن الأمل منعقد في الوصول به، أي المشكل، إلى حالة تصفية توضح حدود الدلالات الاصطلاحية بما يجعلها منجزة في الإحاطة بما يندرج تحتها والدلالة عليه إذ من شروط المصطلح أن «يكون مقبولا من حيث المبدأ بين كل المشتغلين في الحقل المعرفي الذي ينتمي له»[٤]، وهذا أمر لا نماري في بلوغ أهميته، فلقد قيل «إن المصطلح، أي مصطلح، ينتمي دون ريب إلى المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيط الذي يولد فيه، ويكتسب مناعته وخصوصيته من طبيعة اللون المعرفي الذي يقتضيه ويلتزمه»[٥]. إن له «تسمية فنية تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر، بسيطها ومركبها، ثابتها ومتغيرها»[٦]. وأين الحداثة من هذا! فمفهومها الآني، منذ أمد بعيد، رجراج يتأبى على التماسك والتحديد مما يجعل منها مجرد رؤية هي «بمنزلة الموقف الخاص أكثر مما هي تصور معرفي مشترك. وقد يصل التباين في الرؤى إلى درجات من التناقض، بحيث يضع البعض الحداثة كرديف للتغريب «اللاعروبة» أي أنها انقلاب في المضامين وتمرد في الموضوع، بينما قد يرى آخر أن الحداثة مرادف اصطلاحي للبديع، أي أنها تحول في الشكل الفني وفي طرق الأداء. وبين هذا وذاك آراء تقترب من أحدهما أو تبتعد بحسب درجات الانتماء الفكري، وعلاقة المتحدث مع الزمن الشامل، أو العصر الوقتي أو مدى ميله إلى التوفيق بين الطموحات كافة»[٧].

ونحن نبادر، الآن، بطرح أولي مفاده أن الحداثة من حيث كونها مصطلحا لا يتسم بالترجرج وحسب، وإنما يتصف أيضا بالشمولية والتعميم، فثناياه تحوي عددا من المصطلحات التي

تتعقد في خيط تصاعدي ينبثق من العتبة السفلى - على حد قول محمد بنيس[8] - وينتهي بالطرف الأقصى للعتبة العليا. وبين الأدنى والأقصى تقبع أسئلة متوقدة، وجدل صاخب لايكف عن الصدام والتشظي.

وإذا كنا سنرجئ الصياغة النهائية التي تتراءى لنا في مسألة الحداثة إلى حيث العجز من هذا المبحث، فإن مقاربة المصطلحات وفحص دلالتها وتاريخيتها أمر بالغ الأهمية نتصدى له الآن.

يرجعنا المنحنى التأصيلي للحداثة إلى مقولة أبي عمرو بن العلاء الشهيرة: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»[9]. والعبارة بتاريخيتها تنبئ عن الجدل التليد بين القديم والحديث، غير أن فحصها وتقريها يشيران إلى مدى التذبذب الذي يعانيه أبو عمرو بوصفه مثالا للمثقف العربي العابئ بأمور الإبداع في أوانه والمتصدي لقضاياه بالحكم والتقييم، وهي في فحواها التحتي تومئ إلى تلك الرجة التي تلقاها أبو عمرو من الإبداع الشعري المحدث في عصره، وهي رجة أوشكت على زعزعة هيبة النموذج الأمثل الساكن في ذهنية المتلقي قراء ونقادا معا، فليس بخفي أن الشعر الجاهلي ظل يمثل المثال الجمالي والفني من دون منازعة آماداً مترامية. والمتأمل للحس النفسي لأبي عمرو يدرك احتدام الصراع بين المثالين الجماليين اللذين يطرحهما القديم والمحدث وما يحملان من جدل، ولعل أبا عمرو كان يخفي في نفسه استلطافه المحدث أو تفضيله، ولكنه خشي عقبى الاصطدام بالنموذج ذي السلطان الكامل، فآثر أن يلمح تاركا الباب مواربا، ولكن في نهاية الأمر، فإن عبارته لا تكشف عن نوعية الصراع فحسب، وإنما تؤصل للفكر الحداثي الذي بزغ على يد العباس بن الأحنف ومسلم بن الوليد وعلي بن الجهم، ثم أعلن عن مشروعه ومشروعيته على يد بشار وأبي نواس إلى أن استوى على يد أبي تمام في مذهب متكامل عرف باسم «البديع». منذ ذلك الوقت اكتسب مصطلح الشعر المحدث - الشعراء المحدثون أرضية واقعية تشير إلى فئة بعينها وإبداع له سمته الفني والجمالي المستقل والخارج عن أطر التقليدي الموروث بما فيه من تجديد وحداثة.

ومع ابن قتيبة يظل مصطلح «الحديث، المحدث» لكنه يضيف إليه مصطلحا آخر هو «المتأخر» في مقابل «المتقدم». فقد جاء قوله: «ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار له، من قلد أو استحسن باستحسان غيره ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه والمتأخر بعين الاحتقار لتأخره»[10]، وهو مع هذا يستخدم مصطلحي: «القديم /الحديث» مما يدل على أن سلطة المصطلح لم تكن حاسمة لصالح الواحدية، أي لم يستطع مصطلح واحد أن يمارس هيمنة مطلقة على الممارسة النقدية آنذاك، وإنما التعددية هي السمت الرئيس للخطاب النقدي المتداول في تربة الإبداع الخصيب.

وإذ يؤلف الخليفة الشاعر عبدالله بن المعتز كتابه «البديع» يكون قد أضاف مصطلحا جديدا إلى جملة السابق، فقد جاء قوله: «فقد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في

القرآن واللغة وأحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع»[11].

إن الذي ينبغي التنبه إليه في موقف ابن المعتز إشارتان: الأولى تجعل نسب المصطلح «البديع» ليس راجعا إلى الخليفة الشاعر، وإنما راجع إلى الممارسة النصية التي أبدعها المحدثون، والنزع الأخير من عبارته يصرح بهذا ويدعمه، مما يفهم منه أن مصطلح «البديع» لم يكن محل قبول عند ابن المعتز بقدر ما كان محل تساؤل ورفض. وهذا ما يوصلنا إلى الإشارة الثانية التي تتكثف دلالتها في موقف ابن المعتز من الحداثة العربية على يد أبرز روادها وبخاصة أبو تمام، وهو موقف لا يقنع بممارسة رفض الحداثة فقط، وإنما يطمح إلى تعريتها وتقويض منجزها الإبداعي الجمالي أيضا. فلقد حاول ابن المعتز، ومن لف لفيفه، إزاحة كل فضل لحداثة الشعر العباسي على يد أصحاب البديع نافيا قدرتهم التخيلية الإبداعية حين جعل جل ما أبدعوه عائدا إلى موروث حي ممثل في النص القرآني والأحاديث النبوية وكلام الصحابة والشعر القديم... وهذا يعني أن حداثة أبي تمام ورهطه تكرار لأصول ثابتة أو اجترار منجز فني وجمالي سابق عليهم.

على كل فإن الذي ننشغل به في هذا الاعتبار، هو رسوخ هذا المصطلح وما دار حوله من خصومات عنيفة تؤصل لتجذر الصراع حول الحداثة في عصرنا هذا، ومن ثم ينوصل خيط وثيق العرى يشد الحاضر إلى الماضي ويجعل منه وليدا شرعيا لأب شاخ فطمست معالمه تعاريج التجاعيد وبذخ الشيب المهيب، فلنباشر تأمل المصطلح في الشعر المعاصر.

إذا كانت الرؤى النقدية، بل والإبداعية أيضا، التي أولت هذه الجزئية عناية فائقة، قد أكدت حيثية المساجلة والخلاف في أجواء عاصفة بموجات المد والانحسار، فإن وضعية المصطلح قد جاءت انعكاسا للمناخ الذي نبتت فيه وشهد لحظات انبثاقها وانتشارها في الأفق الأدبي.

ولن نبتدع عجبا آنئذ بتقريرنا، أن الصياغة الاصطلاحية قد خضعت لضرب من الحشد الفردي الذي منحها، في نهاية المطاف، لونا من العشوائية والتضارب، والمؤكد في هذا أن أي تدبر للوضعية الاصطلاحية المعاصرة يذكرنا بوضعية المصطلح قديما حينما شهد نموه التاريخي تصاعدا يؤكد التعدد من دون تميز دلالي يمنح كل مفردة اصطلاحية وعاءها المعنوي وتاريخيتها الخاصة. من ثم لا غرو أن نجد مثل هذه المصطلحات: «الشعر الحديث - الأسلوب الجديد - الشعر الحر - شعر التفعيلة - الشعر المعاصر - الشعر الجديد - الكتابة الجديدة - الحداثة - الحداثة العربية المعاصرة - الشعرية المفتوحة - الكتابة الحديثة...».

ومن بين هذا الحشد نؤثر التوقف عند أربعة مصطلحات نراها في غاية الأهمية في الكشف عن المعارج التاريخية والدلالية لمفهوم الحداثة، وهي، ضرورة، داخلة في حيزها وبؤرة نطاقها.

أ - الشعر الحديث

ربما يكون مصطلح «الشعر الحديث» هو الأكثر استخداما في محاريب المؤسسات الأكاديمية بصفة خاصة، وهذا استنتاج لا نجزم بإطلاقه، وإنما هكذا تبدى لنا من قراءة الواقع الاصطلاحي في حقل الممارسة الكلامية الناقدة. وتقري المصطلح، من هذا المنظور، يفضي إلى دلالة تاريخية متمددة حتى لتصبح منطوية على نتائج المدرسة الاتباعية والرومانسية وما أعقبهما وصولا إلى بؤرة التوجه الحداثي.

ولقد حاول بعض منظري الحداثة والمهتمين بشأنها أن يمارسوا هذا المصطلح بهذه الدلالة ومنهم «محمد بنيس» الذي ذهب إلى اعتبار البارودي وشوقي ومن ذهب مذهبهما داخلا في نطاق الحداثة[12]، وعلى الرغم من احترازه وحرسه بتبيانه أن إبداعهم «تقليدي»، فإن الوعي النقدي لديه يفضي به إلى نتيجة ختامية مفادها حداثة شعرية شوقي ومن تابعه بوصفها خروجا على السائد، وإن كان خروجا نحو الماضي في محاولة لبعثه وإحيائه. فالحداثة هنا تتكئ على حيثية التمايز عن المألوف بوصولها ذروة الإبداع القديم وإخراجه من باطن التاريخ إلى حيث فعل الممارسة العصرية.

إن الاحتراز هنا يدفعنا إلى التحفظ على مفهوم الحدود الحداثية كما صاغها «بنيس» في مشروعه العميق. فالذهنية المعاصرة لا تلتقي شوقيا ورهطه على أنهم «حداثيون» شأنهم شأن السياب وأدونيس... بل تكاد الممارسة النصية، إبداعا ونقدا، تخلق مغايرة تصل حد التصادم والعداء بينهم. ولقد حاولت «أسيمة درويش» في دراستها «مسار التحولات - قراءة في شعر أدونيس» أن تمارس فعل الوخز والتشكيك في تحديد بنيس للحداثة بقولها: «ليست هذه الدراسة مجالا لمناقشة حدود الحداثة، كما مارسها الدكتور بنيس وإن كانت هذه الحدود قابلة تماما للمناقشة»[13] لكنها حاولت رصد المؤشر الذي اعتمده «بنيس» في رسمه حدود الحداثة وهو «ميتا فيزيقيا التقدم بما هو تجاوز زمني ونقدي، سواء بالعودة إلى الماضي لدى التقليدية أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطي للماضي كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر»[14].

وعلى الرغم من أن مسألة حداثة شوقي ورفاقه مرجأة حسب وعينا النقدي، إذ نقاربها في مبحث آت، فإننا نقرر أن إخراجهم من دلالة المصطلح «الشعر الحديث» قد يكون أمرا به غلو إذا نظرنا إلى المسألة نظرة تاريخية شمولية تجعل من نهضة الشعر العربي الراهنة مقابل نهضته في العصر العباسي. فمن هذا المنظور، فقط، يعد إبداع شوقي ومن معه حديثا من دون أن يكون ذلك هو الحداثة التي نبتغي مقاربتها في سياقنا هذا، إذ لا نمتري قيد أنملة، في أن حداثة أدونيس ومن معه تقع على خطوط متقاطعة مع فعل شوقي الشعري بما يجعل «التحديث» مغايرة وإن توحد المفصل التاريخي في قرن من الزمن. ولعل هذا التباين يدفعنا إلى فحص المصطلح الثاني.

ب - الشعر الحر

يكاد مصطلح «الشعر الحر» يكون، تاريخيا، مقصورا على نازك الملائكة، أو هكذا شاءت هي له أن يكون. فلقد حاولت صاحبة «شظايا ورماد» أن تدشن تدليلا قاطعا يجعل من «الشعر الحر» فنا ومصطلحا، إبداعا خاصا بها، ولعلها في هذا، توهمت أنها توطد أصول الريادة الشعرية الحداثية لها، إذ لا يمكننا غفلان ذاك اللجاج الذي احتدم بين نازك والسياب حول أسبقية النظم وسيادة الشعر محاولا كل منهما ادعاء الفضل لذاته.

ولقد تبنت نازك الدعوة التنظيرية والتقعيدية إلى التحديث والحرية في الممارسة العروضية والشعرية محاولة بذلك التفلت من قيود القديم أو التقليدي، غير أن دعوتها كانت باذخة الحمية والاندفاع المشوب بالتنزق: «والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة»(١٥).

وإذا كان السياب، على ابتداره، أكثر رصانة وعمقا في شأن هذه المسألة حين قال: «ومهما يكن فإن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر أو آخر من كتب ليس بالأمر المهم، وإنما المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما يكتبه، ولن يشفع له - إن لم يجد - أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية»(١٦)، وهو قول يستبطن رغبة السياب في تأصيل وعيه الريادي من خلال ثقته بإبداعه ويقينه من فعل الممارسة النصية التي ينجزها بما تعبأ به من حداثة... فإن نازك الملائكة لم ترد المورد عينه إذ صنعت من القضية إشكالية ما فتئت تنبش فيها إن تدليلا أو معارضة أو صياغة قانونية، ولقد بذلت ما في حوزتها بغية تأصيل تاريخية المصطلح ودلالته معترفة بأنها مسبوقة إليه. غير أن المسألة أخذت نسق التصاعد التاريخي. ففي معالجتها لشعر علي محمود طه جاء طرحها للقضية على النحو التالي: «وكان أبرز من دعا إلى هذا التجديد في مصر الشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي صاحب مجلة «أبولو» الأدبية، وقد دعا إلى أسلوب شعري جديد سماه بـ «الشعر الحر»، ونشر منه نماذج في مجلته. ولابد لنا من أن ننبه هنا أن هذا الأسلوب لا يشارك أسلوبنا الجديد الذي سميناه بالشعر الحر إلا في الاسم. وليتني كنت في سنوات صدور «أبولو» أكبر من صغيرة تتأرجح بين الطفولة، وأوائل الصبا الغرير، فما من داع قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسما أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه. والواقع أنني لم أطلع على دعوة أبي شادي إلا في سنة ١٩٦٣، بعد أن انتشر الشعر الحر، الذي دعوت إليه في العالم العربي كله انتشارا جارفا، وسمي بالاصطلاح الذي وضعته أناله»(١٧).

وإزاء نص كهذا لابد من التفطن إلى أمرين: الأول: روح السجال والاختلاف والتنافس التي تحكم رؤية نازك، فهي حتى ذاك الحين وعلى مالها من أصالة وتقدم، كانت لا تزال منشغلة بمسألة الريادة والأسبقية، جاعلة من حركة الشعر الحر كشفا مقصورا عليها، بما يعنيه ذلك

من تسجيل «براءة اختراع» تحفظها سيرورة التاريخ. من ثم نجد التشديد في الصياغة وإحكامها صوب الذات الملائكية: «أسلوبنا الجديد - دعوت إليه - أنني لم أطلع... وضعته أناله»، فكأنها تريد صيانة ما أنجز تاريخيا من التبدد والانشطار. الثاني: عدم وثوقية المصطلح أو افتقاده لرصانة التثبت والرسوخ، فمازالت عبارات مثل «الأسلوب الجديد - أسلوبنا الشعري» تزاحم المصطلح الرئيس كينونته وتضيق عليه مسارب طرقه، ولعل هذا يشير إلى مشغولية وعي نازك بالمضمون التجديدي أكثر من مسألة المصطلح، على الرغم من حرصها عليه.

ومع هذا فإن القضية لم تنته بعد، فمازال وعي الملائكة المنقب جادا في بحث تاريخية المصطلح وفرز دلالته على نماذجه التي ارتبطت به وبزغت معه. فها هي تعود، وبعد قسط من الزمن، لطرح القضية في مقدمة الطبعة الخامسة لكتابها «قضايا الشعر المعاصر»: على النسق التالي: «عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنه زحف إلى أقطار الوطني العربي، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل سنة ١٩٤٧ سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا)، ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين، لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها. وإذا بأسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها اسم علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبي حديد ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن ولويس عوض وسواهم، ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقي... ثم إن الباحث الدكتور أحمد مطلوب قد أورد في كتابه «النقد الأدبي الحديث في العراق» قصيدة من الشعر الحر عنوانها «بعد موتي» نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة ١٩٢١ تحت عنوان «النظم الطليق»... والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر»(١٨).

ويلاحظ أن الإيقاع هنا غيره في النص السابق، فليس ثمة صخب بأبدية الظفر والانتصار، وليس ثمة لجاجة تستميت أملا في حيازة الريادة وتأسيس الأولوية، وإنما هنا رصانة وانفراج يتيحان للرؤية قدرا من اللدانة يساعد على رؤية الآخر والاعتراف به، وإن كان اعترافا مليئا بالتحفظ، ومناط التحفظ الملائكي ليس راجعا إلى التسليم بأسبقية من أطلق التسمية، وإنما عائد إلى فرادة الدلالة التي أفرزها المصطلح حين أطلقته نازك في حقل الممارسة إبداعا ونقدا، لذا فإن حدة التساؤل مازالت قائمة: «والسؤال المهم الآن: هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت في العراق سنة ١٩٢١؟ أو أنها بدأت في مصر سنة ١٩٣٢؟ والواقع أننا لا نستطيع»(١٩).

وبين روعة الاعتراف ولوعة النفي تبقى رجرجة القضية في وعي الملائكة، وليس عجبا آنئذ أن تقعد نازك، بغية تدعيم رؤيتها، القواعد التشريعية التي تحدد أطر الشعرية الحرة، وهي قواعد أربع يمكن اكتنازها فيما يلي:

١ ـ وعي الناظم بالإثارة الشديدة التي يحدثها شعره عند اصطدامه بالجمهور.

٢ ـ أن يكون شعره مصحوبا بدعوة موجهة إلى جمهور الشعراء للسير في طريقه.

٣ ـ أن تستثير دعوته النقاد فورا إن إعجابا أو إنكارا.

٤ ـ أن يستجيب الشعراء للدعوة عبر الممارسة الإبداعية[٢٠].

وتأمل الشروط الأربعة يفضي إلى مفادات ثلاثة:

الأول: أن نازك تعتمد رؤيتها الخاصة وذاتية تجاربها أصلا للتقنين، وهذا فحواه المصادرة على ماسواه من طروحات.

الثاني: أن الشروط الأربعة تنحو صوب النفي والإثبات في آن. أي نفي صلاحية المصطلح «الشعر الحر» قبل عام ١٩٤٧، وإثبات هذه الصلاحية بعد هذا العام، أي بعد أن أطلقته نازك نفسها. وهذا ما صرحت به الشاعرة بقولها: «ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لوجدناها لا تحقق أيا من هذه الشروط، فإنها مرت ورودا صامته على سطح تيار، وجرفها الصمت فلم يعلق عليها أحد، ولم يتقبلها شاعر واحد»[٢١]. وبعيدا عن المراوغة الآسرة التي تفوح بها سياقات المجاز، تبقى دلالة النفي والإثبات قائمة حيث تأصيل شرعية المصطلح للملائكة من دون سواها.

الثالث: أن نازك تكثف دعوتها حول الوزن العروضي، فمناط الحرية هو في كسر الأقيسة الكمية الخليلية، وفتح باب التحرر في عدد تفعيلات البيت. ولهذا نلاحظ، في صياغتها للشروط السابقة، مثل هذه العبارات: (ناظم القصيدة ـ شارحا الأساس العروضي). وخلاصة الأمر أن «الشعر الحر» حسب رؤية نازك «ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[٢٢]، غير أن النصفة تملي علينا قسطا من الاحتراز يقيد ما قد يفهم على أنه بعد واحد يحصر قضية حداثة الشعر الحر في مسألة تفكيك البنية العروضية أو خرقها. لقد حاولت نازك، ومن منظور الأب المشرع، أن تتجاوز بالقضية هذه الحافات، وإن لم تفارقها كلية، فربطت بين البنية العروضية والدلالة الاجتماعية عبر أربع قضايا يمكن اختزالها على النحو التالي:

١ ـ النزوع إلى الواقع: فالشعر الحر واقعي بما أتيح له من تحرر وزني يساعده على التفلت من ذاتية الرومانتيكية وزخرفة الكلاسيكية وبذخها الجمالي. فلقد «تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه النزعة عنده، ولأنه من جهة مقيد بطول

محدود للشطرين وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية»[٢٣].

٢ ـ النزوع إلى الاستقلال: ومناط الحداثة هنا الفرار من سلطة السابق والتمرد على المعهود والموروث. فالشاعر الحديث يجب «أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر. يريد أن يكف عن أن يكون تابعا لامرئ القيس والمتنبي والمعري»[٢٤].

٣ ـ النفور من النموذج: وفيه ليس خرقا للأبوة الشعرية لامرئ القيس والمتنبي... وإنما خرق للقانون الهندسي الذي يضبط حركية التفعيلات وينتظم عددها في إيقاع ثنائي متساو هو نظام الشطرين: «لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم... لم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقا تاما»[٢٥].

٤ ـ إيثار المضمون: فالشعر الحر ثورة على تسلط الشكل وخروج على فتنة القول بما لها من مغريات ساحرة. إن الشعر الحديث «يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها»[٢٦].

وبهذا المفهوم يكون الشعر حديثا وحرا وواقعيا. وبصرف النظر عن مدى اتساق آفاق هذه الأسس النظرية أو تخلخلها، ومدى تضافرها الباني أو تبعثرها، فإننا نؤثر أن نفض الاشتباك في هذه الجزئية بتقرير ما تنبه إليه محمد بنيس وهو المسكوت عنه في تنظيرات نازك وغايته أن نازك «ليست مصدر «اكتشاف» الشعر الحر، سواء في العربية أو في غيرها، لأن الشعر الحر معطى أوروبي قبل كل شيء، ومنها أيضا أن عودتها للشعر الأوروبي، كانت ضرورية لاستحداث الشعر الحر في العربية بالطريقة التي جاء بها في قصيدتها، وبالتالي فهي مسكونة بالغرب، على الرغم من أنها تطالب الآخرين بالانفكاك عنه، ومنها ثالثا أنها استعملت التأويل الشخصي في قراءتها للشعر الحر في أوروبا وأمريكا ... إنها متورطة في الآخر تصورا وممارسة»[٢٧].

وهكذا تبلورت دلالة المصطلح عند نازك الملائكة شعريا وتاريخيا، ولئن كانت نازك قد حاولت التسربل بالتريث والرصانة فيما بعد، فإن قرارة الموجة الحداثية كانت عاتية، فقد تجاوزتها إلى ارتياد مفاهيم أكثر خصوبة وأعظم تنوعا وهو ما يوصلنا إلى المصطلح قبل الأخير.

ج - الشعر المعاصر

«الشعر المعاصر» مصطلح شائك بما يطرحه من قضايا تتكاثر وتتشابك في سياقات معقدة، بما تحويه من جذور دفينة وما تبرزه من رؤى ظاهرة تتسم بالتنوع والتجاوز، حتى لما أفرزته في القريب العاجل. وهو ما يبدد ما قد يتراءى لنا منذ الوهلة الأولى لعلاقتنا به، أي المصطلح، من محدودية الدلالة أو إثباتها واستقرارها، ذلك أنها لا تزال تسبح في موج هادر صخب.

ولعل مسألة «العصرية أو المعاصرة» هي منعقد الأهوال في هذا الاعتبار، إذ هي ليست مجرد طرح أو رؤية يحسن السكوت عليها لسبب أو مبرر معلن، وإنما غدت إشكالية تتسرب منها رؤى متنوعة وتتبدى من خلالها روافد عدة تعمل في إيقاع خفي.

وإذا كان لا مناص لنا من فحص الإشكالية في هذه الجزئية، فإن إرجاءها إلى حين قريب أمر لا مناص منه أيضا، ذلك أنّا كنّا في معرض تقرينا لمصطلح «الشعر الحر» قد توقفنا عند مفهوم نازك الملائكة له، وبيّنّا أنه ينحسر حتى يتلخص في تحرير البنية العروضية، إضافة إلى جملة قضايا فُحِصت. إلا أن إرهاصات متنامية كانت تمارس فعل التمرد على هذا الطرح، وهو ما يوسع انفراجة الرؤية ويمهد السبل لدلالة «الشعر المعاصر». كان بدر شاكر السياب من أبرز من جاهروا بهذا الاحتجاج حين قال: «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر... إنه بناء فني جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي، الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به»(٢٨). ويحمل نص السياب من سفور الرفض والاحتجاج أكثر من إضمار التشريع لماهية الحداثة الشعرية المعاصرة، لكن الثابت هو اتساع آفاق الرؤية الحداثية لما هو أعمق وأوسع من تحرر العروض وتفكيك القافية. وهو ما يوصفه بنيس بقوله: «وإعطاء الامتياز لـ «روح العصر» هو من بين ما مكن تسمية «الشعر المعاصر» من تجديد حيوية انتشارها أولا، ثم ساهم، ثانيا، في الانتقال بمفهوم التحديث من حقل العروض إلى حقل الخبرة الكيانية في الحياة»(٢٩). بيد أن هذا التوصيف يزداد عمقا وتحديدا بقوله: «الشعر المعاصر أساسه الرؤية إلى الشعر العربي بارتباط مع الخارج، في ضوء قيم قادمة من الغرب هي تحديدا معيار المعاصرة»(٣٠)، وبذا تكون الروافد قد تكثفت في ضوء العلاقات الكائنة بين الشرق والغرب، أو العرب والغرب تحديدا، كما تكون إشكالية «المعاصرة» وثيقة العرى بالمفهوم الذي يطرحه الغرب بوصفه نموذجا بانيا للوعي الحداثي في مخيلة رموز الحداثة العربية. وإذا كنا سنوجز الطرح في هذه النقطة هنا، فإننا نؤكد عودتنا لها في مبحث «المثاقفة» بوصفه مؤثرا رئيسا في نشوء الحداثة الشعرية العربية، ومن ثم فإننا ننشغل الآن برصد الرؤى التي عالجت إشكالية «روح العصر ـ المعاصرة» على النحو التالي:

في وقت يعد مبكرا، من حافة النظر النقدية التاريخية، حاول عز الدين إسماعيل في كتابه «الشعر العربي المعاصر»، معالجة هذه الإشكالية والخلوص فيها إلى رؤية منسجمة تكشف الأطر التي تحكم مفهوم «روح العصر». ومنذ البدء يمتطي جدل الأسئلة: «هل يمكن أن يكون الشاعر إلا عصريا؟ أعني هل يملك إلا أن يكون معبرا عن عصره من وجه أو آخر؟ وبعبارة أخرى، أيمكن أن يعيش شاعر في عصر ويعبر في الوقت نفسه عن عصر آخر ؟»(٣١). وفي معرض الإجابة عن هذه الأسئلة يعرج على موقف زكي نجيب محمود الذي حاول إثبات

العصرية بمفهوم الزمن لكل الشعراء الذين يعيشون في عصرهم الحاضر، فهم «أبناء هذا العصر»، غير أنه عدل في هذا الرأي متجاوزا مسألة الزمن.

وينتقد مؤلف الكتاب مفهومين كلاهما بعيد عن العصرية، الأول: «(سطحي) حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته ظنا منه أنه بذلك يمثل عصره ويشارك فيه»[٣٢]. ويتمثل هذا النوع حديثا في موقف شوقي حين فهم «العصرية» على أنها وصف طائرة أو غواصة، وقديما في دعوة أبي نواس لهجرة الدمن والأطلال والاستهلال بأشياء عصرية لا جاهلية كالحانات والمواخير، الثاني: دعوة يمكن وصفها بالعمق أو السفور الباذخ، ويتزعمها الشاعر الفرنسي «رامبو» بقولته المؤثرة: «لابد أن نكون عصريين بصورة مطلقة»[٣٣]. ومعنى هذه المعاصرة هو أن «يظهر من خلال الفنون شعور بالظواهر المعاصرة كالآلة والمدينة الصناعية والسلوك العصابي...إلخ. وقد كان «اليوت» عصريا عندما لاحظ في مقال مبكر له، أن ضجة الآلة التي تدار بالبترول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء، وكان عمل العصري هو أن يتتبع أثر هذا التغير وأن ينقله فيما يكتب [٣٤]. ويخلص المؤلف إلى أمرين يمكن ضغطهما على هذا النسق: الأول: إن كلتا الدعوتين باءت بالفشل إن قديما أو حديثا، الثاني: إن هذا الإخفاق، قديما وحديثا، «لا ينسحب على مستقبل دعوة التجديد القائمة الآن، لأن هذه الدعوة تأخذ مزايا العصرية تلك ولاتلتزم بمجملها. وهي الأخذ على وجه التحديد بمبدأ أن يلقي الشخص بنفسه في تيار الظواهر المعاصرة، وأن يستخدم حساسيته الدرامية التي تتميز بزيادة المرارة في الشعور في أن يخلق منها فنا أو أدبا»[٣٥].

وعلى كل فإن مناقشة المؤلف لمسألة «العصرية» لا تفضي إلى نفي ملاحظة «الشواهد» وإثبات فهم «روح» العصر وحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى محاولة تأطير الإشكالية عبر رسم خطاطاتها المهيمنة، والتي تحد بسبعة أطر يمكن مسها على النحو التالي: [٣٦]

١ - جمالية التجربة الشعرية المعاصرة حيث تناقض جمالية الشعر القديم جوهريا.

٢ - ارتباط الشعرية المعاصرة بقضايا العصر ارتباط معايشة وإدراك لا ارتباط وصف وتسجيل.

٣ - الشعر المعاصر منعقد لثقافات العالم فهو ينطلق منها ويعبر عنها.

٤ - الخبرة الشعورية في الشعر المعاصر خبرة جماعية لا فردية.

٥ - محاولة الشعر المعاصر استيعاب التاريخ من منظور العصر.

٦ - الشعر المعاصر يتسم بكثافة الخبرة الفنية التي تناسب القضايا الواقعية الراهنة.

٧ - ارتباط الشعر المعاصر بالأطر الحضارية في مستوياتها المختلفة ثقافيا وسياسيا...إلخ.

مُثُلٌ سبعة تسيج سيرورة الشعر المعاصر وترسم معالم حركته. وبصرف النظر عن مدى اتساق هذه الخطاطات ودقة إحكامها، ومدى الاقتناع الكامل أو التمرد على سلطتها التأطيرية، فإننا نؤثر، وقبل مغادرة هذه الجزئية، أن ندعم فحصنا لمسألة العصرية بمثال شعري ذي حظوة في الذيوع والانتشار، وهو لشاعرين ذوي نزعتين شعريتين مختلفتين هما شوقي وصلاح عبدالصبور. ونحن إذ نمتثل لسلطة الإغراء التي يمارسها علينا النصان الشعريان، لا نبتغي فك رموز السحر فيهما أو معالجتهما برؤية نقدية منهجية، وإنما نتغيا التدليل عمليا على الاختلاف في فهم مسألة «العصرية»، ومعالجة قضاياها الشائكة. فلنبدأ بطرح النموذج الأول: يقول شوقي متغزلا:

خدعوها بقولهم حسناء ... والغواني يغرهن الثناء
أتراها تناست اسمي لما ... كثرت في غرامها الأسماء
إن رأتني تميل عني كأن لم ... تك بيني وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام ... فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء ... وفراق يكون منه الداء
يوم كنا ولا تسل كيف كنا ... نتهادى من الهوى ما نشاء
وعلينا من العفاف رقيب ... تعبت في مراسه الأهواء
جاذبتني ثوبي العصي وقالت ... أنتم الناس أيها الشعراء
فاتقوا الله في قلوب العذارى ... فالعذارى قلوبهن هواء[37]

وأما نموذج عبدالصبور، فهو قصيدته (الحب في هذا الزمان) ونحن نعرضه على النحو التالي:

تسألني رفيقتي: ما آخر الطريق
وهل عرفت أوله
نحن دمى شاخصة
فوق ستار مسدلة
... ...
الحب يا رفيقتي، قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
«نظرة، فابتسامة، فسلام
فكلام، فموعد، فلقاء»
اليوم... يا عجائب الزمان!

قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما!
...
الحب في هذا الزمان يا رفيقتي...
كالحزن، لا يعيش إلا لحظة البكاء
أو لحظة الشبق!
الحب بالفطانة اختنق[٣٨]

والآن، ثمة سؤال صعب تتحتم مواجهته، وهو: ما الفرق بين النصين من حافة العصرية؟ والسؤال على اكتنازه يفتح كوى غائرة تميز بين رؤيتين متباينتين لعصرين متناقضين، على الرغم من الاشتباك الزمني الواصل بينهما. وقبل أن نبسط الإجابة عن التساؤل السالف، نلمح إلى أن النصين لقيا من المعالجات النقدية الكثير، وحسبنا ثمة الإشارة إلى دراستين لناقدين معاصرين، الأولى «نص شعري وثلاثة مناهج نقدية» أنجزها صلاح فضل في محاولة منه لمقاربة الفوارق المنهجية لحظة مسها النص والانفعال بكيميائه، والثانية بعنوان «الحب في هذا الزمان» لصاحبها محمد عبدالعزيز الموافي، نشرت في «علامات»[٣٩]. ويمكننا في إيماضة بارقة الإشارة إلى بؤر تناصية تصل بين الدراستين، وليس هنا مقام ثبت ذلك وتحليله، لكننا نخلص إلى ختام مؤداه أن النصين يفترقان رؤية وإبداعا، ومن ثم يفترقان في عكسهما لدلالة العصرية عند الشاعرين ليس في استيعاب قضية ذات سحر بابلي وشفافية جذابة مثل «الحب»، وإنما في النظرة الرؤية أو الرؤية الموقف، التي تجعل كلا منهما في طريق لا تلتقي بالأخرى. ومن ثم يصبح النصان دلالة على عصريهما بقدر ما يصبحان دلالة على مفهوم العصرية في زمنين متباينين، ولعل هذا راجع إلى فهم كلا الشاعرين لماهية الشعر ووظيفته في الحياة، وهو ما يساعدنا على رصد حيثيات الإجابة عن التساؤل السالف.

ويمكننا، في إيجاز، أن نقول: إن الفرق فرق في الرؤية، ليس للشعر وحسب، وإنما للحياة في جوهرها، فشوقي من حيث كونه شاعرا، بل أميرا للشعراء كان لا يزال يمارس دور شاعر القبيلة الذي يمتلك مقومات الإلقاء وطاقات السحر المؤثر، بما فيه من نغم وإيقاع عروضي وبياني. وإذا كان عرضه لقضية «الحب» يعكس ذلك التراتب المرحلي ذي الوشيجة المنطقية التي ينتظمها خيط يغزلها في تعاقب رصين بدءا من النظرة وانتهاء باللقاء، فإنه بهذا كان يعرض إيقاع الحياة ذاتها، ولعل الأهم هنا ومن منظور الشعر، أنه كان يعرض خبرته في فتنة القول وبذخ البيان بما هو معبر عن عصر شعري له سمته البارز، ولكن هذا يجرنا إلى السؤال العسير وهو: هل شوقي شاعر حديث أو حداثي؟ كنا قد طرقنا هذه المنطقة من طرف خفي وعلى استحياء عندما أشرنا إلى أن حدود حداثته تكمن في إيقاظه النموذج الأمثل للشعر العربي في عصوره الذهبية

الذاهبة. بمعنى آخر فإن تجديد شوقي ورفاقه، أو حداثته، كان بعثا للحافة التي كان على الشعر العربي أن ينطلق من لدنها، وهذا إن جاز تسميته بعثا فلا يجوز تسميته حداثة. ليس في «وسع شوقي أن يتنازل بسهولة عن عاداته المزمنة في تضمين الحكم والأمثال، فهو وريث الشعر العربي...[٤٠]». إن شوقيا «لم يستطع أن يختط لنفسه منهجا فنيا طريفا، وفضل السير على طريق الأجداد المطروق المعبد، والذي يسهل فيه أن يجد صدى سريعا لدى قومه السائرين فيه»... [٤١] «لم يتجاوز شوقي كثيرا ما أخذه على المتنبي... وإن روح المتنبي تسيطر عليها «أي القصة»، وإن غزله فيها لا ينبئ بعاطفة وإنما هو نوع من ممارسة الموهبة في الافتتان بالجمال[٤٢]. من ثم فهو يمارس إبداع الشعر ومعالجة قضايا الحياة بمرآة المتنبي وأبي العلاء وغيرهما من أفذاذ الشعر العربي. فمازالت المسألة عنده مسألة «بلاغة أو صنعة أو مهارة قولية». والعصرية في أفقها الضيق تبدت في عرض علاقة الرجل بالمرأة الباريسية المتحررة، فكأنه توقف عند الإطار البارق مثلما توقف عند وصف الطائرة أو الغواصة. إن شوقيا، على العموم، لم يكن له بد من «الانغلاق في سجنه اللغوي المحدد بوعيه الممكن، أي العودة بالشعر إلى ما توهمه سليقة وفطرة من ناحية، وإلى حفظ الذاكرة من ناحية ثانية، وهي سبيل كل صناعة شعرية لديه. وأقصى ما بلغه هو استعمال ترجمة أسماء بعض المخترعات الحديثة التي تذكر بالمرحلة الأولى من الحداثة الأوروبية»[٤٣]. وهذا حكم أخذ سمة التواتر لدى رواد النقد الحديث ورواد الحداثة أنفسهم. هكذا يمكننا أن نقرأ مثل هذا النص النقدي: «نستطيع أن نقول: إن شوقيا في أروع قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصل إليه الشعر العربي في صورته التقليدية، وعلى هذا لا يمكننا أن نعد شوقيا أو مدرسته... الشاعر أو المدرسة التي طورت الشعر العربي بالمعنى الحقيقي للتطوير، وإنما الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر إلى نقطة البداية»[٤٤]، وهذا حكم بما فيه من تواتر مع رؤى النقاد الآخرين، يعفينا من معالجة الكلاسيكية العربية برمتها إذ باتت حدود منجزها الشعري عند أطر البعث الذي عاد بالشعر إلى وهجه القديم.

أما صلاح عبدالصبور فإن وعيه الشعري لا ينحصر في إنجاز بلاغة قولية أو نماذج بيانية ذات إيقاع حاد يفرض سلطته على السامعين، وإنما يتمحور شعره في صياغة موقف واع بمتغيرات العصر وإدراك كنه قضاياه وما أصابها من تطور وتباين مع الوعي القديم. وهو في نصه السالف لا ينساق لمغريات السحر اللغوي، وإنما ينخرط في بناء موقف من الواقع والحياة، وهو موقف قد يعلن عن رفض القيم المتخلخلة أو التمرد عليها، ولكن حسبه أنه يملك رؤية ترتكز على بعد فلسفي يحدد علاقة الشعر والشاعر بالواقع والإنسان والحياة معا. وفي هذا يكمن الفارق بينهما في وعيهما بمسألة «روح العصر» ولكن هل يمكن لنا الاكتفاء بمثل هذا الطرح لمثل هذه القضية الشائكة؟ نحسب أنه لا يمكن، إذ القضية - فيما نخال - جد جوهرية وتحتاج إلى تقريبها بدقة بالغة، وهو ما نلزم أنفسنا به الآن.

• المعاصرة وخطابا الهوية / النهضة

لعل ما سلف يؤكد لنا أن مسألة «روح العصر ـ المعاصرة» تعد من الكلمات ذات الدلالة الاستراتيجية في جغرافية موقعها من الطرح الحداثي، أو هي «الكلمة المفتاح» على حد تعبير الفكر البنيوي، غير أنه ينبغي أن نعي، وبحسم، أن المعاصرة، وفي وهج الدعوة الحداثية، لم تكن مجرد رغبة عاتية في خلق شعر حديث مغاير للكائن في الواقع، وإنما كانت، كخطاب فكري أيديولوجي أدبي، تمتزج مع خطاب البحث عن الهوية وصياغة الذات الضائعة أو المبعثرة في سياق الخطاب النهضوي برمته، من ثم يمكننا أن نتأمل بواكير الفكر الحداثي النهضوي الذي أرهق نفسه في الاشتغال بمسألة الهوية ومحاولة ترميمها وصياغتها. وهنا لابد أن نناقش فكرة رئيسة عرفت باسم «المتوسطية» والمتوسطية كمصطلح كانت تعني اشتراك سكان حوض البحر المتوسط في جذور الهوية الثقافية والحضارية. وهو اشتراك يبتغي الوصول إلى التوحد والتماهي مع النموذج الغربي الذي يعد قدوة الحداثيين وقبلتهم.

ولقد بدأت فكرة المتوسطية في مصر على يد الرعيل الأول لمشروع التحديث والنهضة وكان من أبرزهم طه حسين وسلامة موسى. ولقد كانت «روح العصر» لطه حسين وسلامة موسى، والرعيل الفذ الذي خرجته ثورة ١٩١٩ البورجوازية الديمقراطية، تتحدد بالعقلانية الليبرالية البورجوازية التي فكك بها الرعيل الليبرالي المصري الأيديولوجيا الإقطاعية والغيبية والميتافيزيقية، وصفى حساب مصر مع ماضيها»[٤٥].

إن طه حسين في «مستقبل الثقافة في مصر» يبني وعيه العصري على فكرة وحدة الجذور المتوسطية. من ثم يتساءل: «هل العقل المصري شرقي التصور والإدراك والفهم والحكم على الأشياء، أم هل هو غربي التصور والإدراك والفهم والحكم على الأشياء؟»[٤٦]. ولقد قاده تفكيره وفحصه إلى إجابة مؤداها أن «العقل المصري منذ عصوره الأولى عقل إن تأثر بشيء، فإنما يتأثر بالبحر الأبيض المتوسط»[٤٧]. وبهذه الإجابة كان طه حسين يسعى، وفي جد، لتأصيل وحدة ثقافية حضارية متوسطية تفضي إلى دلالة رئيسة ترتكز على أن روح العصر تعني الانخراط في النموذج الأوروبي على اعتبار أنه ليس غريبا عنا كأمة متوسطية ترجع إلى جذور واحدة.

أما سلامة موسى فقد أمعن في دعوة المتوسطية التغريبية، إذ حاول جاهدا أن ينفي عن مصر صفة «الشرقية» معتبرا هذا خطأ: «إطلاق اسم الشرق على مصر خطأ فاحش، فقد عشنا ألف سنة ونحن جزء من الدولة الرومانية فلا نحن ولا العرب أمة شرقية. وإذا كنا نحب السير مع أوروبا فليس ذلك لأننا والأوروبيين من دم واحد وأصل واحد فقط، بل لأن ثقافتنا تتصل بثقافتهم من عهد مدرسة الإسكندرية ومجمع أثينا»[٤٨]. فليست المسألة هنا وحدة مناخية جغرافية، وإنما

هي وحدة دم وثقافة وحضارة، وهذا ما يدفع موسى إلى بؤرة المغالاة حينما يقرر في ثقة سافرة أن «حضارات العالم كله اشتقت من مصر». ونستنتج من هذا كله أن موسى وقواد الفكر المصري الليبرالي البرجوازي، كانوا يؤكدون أن «العصرية» تعني الاندماج في النموذج الغربي، ليس لأنه رمز للتقدم التقني وبسط الهيمنة الحضارية، وإنما لأنه منا دما وثقافة... ونحن هنا نؤثر الإيجاز، لأن هذه، قضية العودة إليها، واقعة لا محالة في مبحث «المؤثرات» الآتي، لكن، مع هذا، نؤثر أيضا الإشارة إلى أن دعوة المتوسطية بما فيها من انغلاق على «المصرية» والارتفاع بها إلى حد كونها نواة الحضارة العالمية ومهد الثقافات كلها، لم تكن وقفا على دعاة التحديث المصريين، وإنما في لبنان دعوة مماثلة لها ترتكز على مبدأ المتوسطية المتكئ على وحدة الثقافة والدم والحضارة مع الانغلاق، هنا، على «اللبنانية أو السورية» بوصفها مهدا لحضارات العالم - كما سيأتي بيانه - وهي دعوة روج لها أنطون سعادة وأدونيس ويوسف الخال... وغيرهم كثير ممن كونوا مجلة «شعر» اللبنانية، وخلاصة الأمر أن اندماج مشروع الحداثة بـ «روح العصر» كان يعني إلغاء الفوارق وتغييب الحدود، فليس ثمة شرق وغرب، وإنما وحدة إنسانية أو وحدة متوسطية في أضيق الأفق. تأسيسا عليه يمكننا أن نحدد استنتاجين:

الأول: إن تماهي مشروع الحداثة مع النموذج الغربي «سيكون احتجاجا على عالم التقنية، كما هو الإنتاج الشعري والروحي والفلسفي المثالي لهذا المثال. بذلك يؤسس مشروع الحداثة «مثاقفته» مع النموذج الغربي على أطروحة نهضوية تنظر لهذا النموذج كابتكار أصلي لها، يكمن في جذورها، وكاغتراب في الآن ذاته عن رعب تقنيته الذي يتجلى رفضه الحضاري في الإنتاج الروحي للغرب الرأسمالي. وبهذا المعنى نظر مشروع الحداثة إلى أن الغرب حضاريا هو ابن الشرق»(٤٩).

الثاني: «إن مشروع الحداثة بما هو «معاصرة» أو مندمج فيها، كان يلتقي بخطابي الهوية والنهضة. فالبحث عن الذات والإغراق في تضخيم المحلية وجعلها مهدا للعالم سواء في مصر أو في لبنان، كان يعني محاولة صياغة هوية أمة بقدر ما يعني بعثها ونهضتها عبر إيقاظ الماضي إن تاريخا أو أسطورة أو حضارة، من ثم تتوحد أطروحة «المعاصرة» مع أطروحة «النهضة» وتغدوان شكلين لجوهر واحد»(٥٠). على أننا ينبغي أن نرجئ هذا التقري الأيديولوجي إلى حين منصرفين إلى حصر دلالة المصطلح في الشعر المعاصر لنرى ماذا تعني المعاصرة شعريا. ولابد هنا أن نتوقف عند ثلاث دلالات متزامنة ومتجادلة تحاول صياغة المفاهيم الكلية للشعر المعاصر، نبتغي صياغتها على النحو التالي:

أ- المعاصرة وخطابا الواقعية/الالتزام

ثمة مسألة في غاية الأهمية نجزم بضرورة الوعي بها ألا وهي حساسية المفصل التاريخي الذي اجتازته العروبة في عقد الخمسينيات. والدال البارز والأهم في هذا المفصل هو إيقاع المد التصاعدي الجارف للبرجوازية العربية بما يحمل ذلك من حماس متقد دفع إلى تخصيب

الوعي بأيديولوجيات متصارعة ومتناقضة، ومن ثم افتراق المشاريع والرؤى إلى مفارق تقع على مساحات متفاوتة من القرب والابتعاد. بعبارة أخرى، فإن إشكالية الحداثة في هاتيك المرحلة كانت إشكالية مضمون، أو إشكالية أيديولوجية/ سياسية. وكانت جل هذه الأيديولوجيات تتغيا الهيمنة على بنيات الوعي المجتمعي بغية تغييرها وقيادة المجتمع صوب الهدف المنشود الذي تمركز دوما في التغيير والتحديث والبعث القومي. تأسيسا عليه يمكننا مقارنة طرحين أو مشروعين هما: الواقعية والالتزام.

أما عن الواقعية فإنها الطرح الذي حمل لواءه الفكر الماركسي، وكانت المعاصرة من هذه الزاوية تعني معانقة الواقع ومعانقة الجماهير والالتحام بالطبقات العاملة والكادحة. إن الشعر المعاصر، من هذا المنظور، صاحب رسالة اجتماعية سياسية تقدمية. وقد تبلور هذا فيما عرف باسم «الواقعية الاشتراكية» ومن هنا يصبح الشعر المعاصر ذا رسالة دعائية تخدم أهداف الأيديولوجيا وتحقق غاياتها، فلينين كان دقيقا في رسم هذه الرسالة بقوله: «يجب على الأدب أن يكون ترسا ولولبا في آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة»(٥١). وماوتسي تونج يسلك الدرب عينه بقوله: «إن المواد الخام للأدب والفن التي تكمن في حياة الشعب تتحول بفضل الجهود الخلاقة التي يبذلها الكتاب الثوريون إلى أدب وفن في شكل أيديولوجي يخدمان جماهير الشعب»(٥٢). وهذا ما نراه واقعا في تنظيرات النقاد والشعراء والشيوعيين. فالسياب، في مرحلته الشيوعية، يرى أن الشعر في ذاته ليس غاية وإنما هو «وسيلة للتعبير عن فكرته السياسية والاجتماعية»(٥٣)، وبناء عليه لا «ينتج شاعرا عظيما إلا الشعب العظيم»(٥٤)... «ولا يبرز ذلك الشاعر إلا من بين صفوف الطبقة التي كتب التاريخ أن يكون الدور الجديد لها»(٥٥). وهكذا يصبح الإيمان بالديالكتيك التاريخي مبدأ محركا لوعي المعاصرة الشعرية من المنظور الشيوعي الواقعي.

وأما أطروحة الالتزام فتُرد إلى التيار النخبوي القومي الليبرالي الوجودي، وإذا كانت مجلة «الثقافة الوطنية» قد حملت لواء الواقعية الاشتراكية، فإن مجلة «الآداب» البيروتية قد تزعمت الوجودية القومية العربية بما فيها من دعوة التزامية تنطوي على بعدين فلسفي وجودي وقومي عروبي. ويفاد من هذا أن دعوة الالتزام بما لها من إرث وجودي كانت ترمي إلى إعادة بعث الذات القومية العربية من منظور حديث، وأن ماهية الشعر تتكثف في هذا الاعتبار الرؤيوي الميتافيزيقي. هكذا يفهم من كلام «مطاع صفدي» أحد أبرز دعاة الفكر القومي الوجودي الليبرالي: «إن الشعر العظيم يتحد بالميتافيزيقيا المطلقة، لأن كلا منهما باعث للحرية الكبرى»(٥٦)، ومعنى هذا أن اعتماد الحدس والرؤيا من الأصول التي تبنى نظرية الشعر لدى دعاة الوجودية والقومية العربية.

بيد أن هذا الطرح ـ على كثافته واختصاره، إذ ليس هنا مقام التحليل والتفصيل ـ يقودنا إلى الدلالة الثانية لمعاصرة الشعر العربي، وهو ما ننجزه الآن.

ب - المعاصرة ومفهوما الحياة/الرؤيا

إذا كان الفكر الماركسي التقدمي قد رفع رايات الواقعية ورسالة الشعر الجماهيرية، وإذا كان دعاة القومية العربية قد رفعوا رايات الالتزام، على ما في هذه المسألة من خلاف، فإن مشروعا حداثيا ثالثا يتماثل مع المشروعين السابقين ويتناقض معهما، وهو ما حملته جماعة مجلة «شعر» اللبنانية، كان يرفع في مرحلته الأولى راية «الحياة»، أي التحام الشعر بالحياة في بعدها الإنساني المطلق، ومن هنا تصبح دلالة «المعاصرة» رديفة الوعي بالحياة، واستيعاب المنجز النصي الشعري هذا المفهوم وترجمته إلى واقع فعلي يعبر عن التجربة الحياتية على حقيقتها. فها هو «يوسف الخال» يعرف الحداثة على هذا النسق التواتري: «هي قديم يتجدد مع الحياة شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة، فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد، بل لأن الحياة تتجدد فينا»[57]، و«مهما قيل في الحداثة، يظل القول الأهم فيها أنها في كل شيء لا في الشعر وحده، موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها... والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة، في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف»[58]. ولقد حاول يوسف الخال أن يصوغ الأسس النظرية لشعر الحداثة فطرح نقاطاً عشرا في بيانه المعنون بـ (مستقبل الشعر في لبنان) نفضل عدم إثباتها هنا لضيق المقام مؤثرين إثبات الصياغة المكثفة لمحمد بنيس لهذه الأسس على النحو التالي:

١ ـ اللغة الشعرية لغة متعدية.
٢ ـ الشعر صور ومعجم وإيقاع.
٣ ـ القصيدة بناء يعتمد الوحدة
٤ ـ أسبقية المعنى على المبنى.
٥ ـ الشعر معرفة.
٦ ـ النص مشروط بالتداخل النصي[59].

فالشعر /الحداثة، من هذه الحافة، معنى وموقف. وهو موقف يعتمد الحركة والتخطي لما هو موروث وقائم مستبدلا الواقع المرفوض بالرؤيا المنسجمة، والمرجع الاجتماعي بالأسطورة التي تصل الحاضر بالماضي والمستقبل معا، على أننا، إزاء أطروحة الخال لابد أن نتوقف عند نقطتين:

الأولى: الصعوبات التي رأى الخال أنها معوقات للمشروع الحداثي. وهي تنحصر في أربع:

١ ـ اللغة: وتكمن الصعوبة اللغوية في التباين بين السلوكيات اللغوية. فنحن «نفكر بلغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة»[60]، وكانت هذه الافتراقات اللغوية الدافع إلى الدعوة إلى اللغة المحكية على ألسنة الشعوب لتحل محل اللغة المجمدة القديمة.

٢ - عشقنا الأفكار الكبيرة على الرغم من استحالة تحقيقها كفكرة الأمة الواحدة.

٣ - الانغلاق على الذات والانفصال عن الركب الإنساني. من ثم يؤكد الخال أن «حضارة الإنسان واحدة وحدة لا تتجزأ، وكل انفصال عنها موت. فإن أردنا أن نحيا علينا أن نصل وأن ننفتح»[٦١].

٤ - الطغيان السياسي في المجتمعات العربية، ويرى أن فعل الطغيان مكبل لمفهوم الحرية الفردية مما يخضع الفرد لعبودية الأنظمة أو الأفكار المهيمنة.

ويبدو أن هذه الصعوبات قد تراءت متفاقمة ليوسف الخال لدرجة أفقدت مشروعه حيثيات النجاح فأعلن اصطدامه بجدار اللغة ومن ثم بطلانه.

الثانية: أن الشعر، من هذا المنظور، كان يعتمد مفهوم الرؤيا بما هي حدس استبطاني ميتافيزيقي يعتمد التجربة الداخلية الباطنية، وليس يوسف الخال هو مرجع هذا المفهوم وحده، وإنما هو مفهوم اعتمده عدد من الشعراء كالسياب وأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا ...إلخ. فها هو أدونيس يمنح مفهوم الرؤيا تعريفه: «إذا أضفنا إلى كلمة «رؤيا» بعدا فكريا إنسانيا، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها»[٦٢].

وهنا لابد أن نؤكد على أن مفهوم الشعر من المنظور الرؤيوي يعتمد مقولات مفتاحية أو مركزية كالرفض والتمرد والتغير والتخطي والتجاوز...إلخ. ولعل هذا مغزى العبارة التي أطلقها جبرا إبراهيم جبرا من ضرورة أن يبتعد الشعر عن «حدو الإبل ويقترب من صوت النبوة»[٦٣] بما فيها من انخلاع عن ماضي الصحراء القاحلة والانخراط في بعث نهضوي يتماهى مع خصوبة النموذج الغربي. إن العلاقة «بنيوية بين الرؤيا ووظيفتها المعرفية». وبهذا المعنى ليست الرؤيا شكلا والمعرفة محتوى، بل إن المعرفة هنا هي معرفة الرؤيا نفسها، أي معرفة ما وراء المحسوس وما فوقه، واختراق المرئي عبر الغور الباطني والحدسي إلى أعماق الذات. وإذا أردنا التحديد، فإن الرؤيا هي حدس ينقل معرفة مباشرة[٦٤]، وهنا يكمن الفارق بين الشعر الميتافيزيقي والشعر الفلسفي إذ الأول يعتمد الحدس والسبر والتجريب الذاتي، في حين يعتمد الثاني المقولات والأفكار الممنطقة. فالشاعر الرؤيوي عراف، كشاف، نبي، ولعل هذا يقودنا إلى الدلالة الأخيرة.

ج - المعاصرة والتخييل

ليس الشعر المعاصر «قولا موزونا مقفى يدل على معنى[٦٥]» على حد تعريف أبي الفرج، كما هو ليس ارتجالا أو صناعة كما تذهب جل المفاهيم القديمة، وهو ليس «تعبيرا» وحسب كما تحاول صياغته نازك الملائكة ورواد الحركة الرومانسية وبعض رواد الحداثة... وإنما الشعر

المعاصر، في عرف ووعي أبرز روادها أدونيس، يبقى «رؤيا» تنفلت من كل محاولة لتحديد الشعر على ما في دلالة الرؤيا من حدث وتبصر واستبطان يخترق المرئي إلى ما وراءه ويتجاوز الحادثة والواقعية إلى جوهر الإبداع. إن هدف الشعر المعاصر هو الشعر وحده. هكذا ينظر أودنيس لماهية الشعر ودور الشاعر: «إن على الشاعر المعاصر، لكي يكون حديثا حقا، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هو القصيدة نفسها، فهي عالم كامل. القصيدة العظيمة حركة لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم[٦٦]». من هنا يمكننا أن نلمح إلى مفهوم «اللانهائية» أو «الانفتاح المطلق» أو «التجاوز اللامحدود...» حيث الشعر سبح في بكارة الرؤيا والتخييل... الشعر فعل خلق وابتكار. من ثم تكون لغته لغة خالقة لا لغة إشارية أو تعبيرية، وهذا ملمح حاد التفرقة بين نمطين شعريين أحدهما قديم يعتمد اللغة التعبيرية الموصلة، والثاني حداثي يعتمد اللغة المتفجرة الخالقة. إن اللغة الشعرية الحديثة ثورة على اللغة القديمة والدلالات الموروثة، لذا فهي تحاول صياغة دلالاتها عبر أنساقها النصية الحداثية. بهذا التدشين يحدد أدونيس موقف الشعر المعاصر من اللغة إذ ليس «الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة[٦٧]». بناء عليه فإن مسألة الشكل لابد أن تنصاع لحركية الرؤيا واللغة فيكون رفض الشكل القديم والتمرد عليه متجاوبا مع طموح التجاوز والحركة، وهو رفض يجد ذريعة احتمائه في تمرد أبي نواس وأبي تمام من قبل، وليس عجبا بعد هذا أن ندخل بالشعر المعاصر في حومة الضباب والغموض إذ ما دام الشعر رؤيا تحطم اللغة القياسية معتمدة الحدس الميتافيزيقي داخلة بنا في تلافيف الأغوار والكهوف، فإن إشكالية الغموض تصبح أمرا لازما لحداثة الشعر، بل هي ضرورة لإنتاجه لأنه ينتمي حتميا لمنطق «الغرابة» الذي يعتمد التنافر والطموح صوب «الخارق والفائق»[٦٨].

إن مسألة «الرؤيا» هنا بالغة الحساسية، ليس في الأفق الأدونيسي فقط، وإنما في الأفق الحداثي برمته[٦٩]، بما يجعل منها بؤرة مركزية في الوعي الحداثي إبداعيا سواء ممارسة نصية شعرية أو تقعيدا نظريا، على أنه ينبغي علينا الاعتراف بأن المسألة أكبر من أن نحيط بمرجعيتها العربية الراجعة إلى أبي نواس وأبي تمام قديما، والبازغة مع جبران حديثا، والواصلة حد البذخ والسفور مع الحركة الحديثة بعامة ومع جماعة «شعر» وعلى رأسهم أدونيس بخاصة، في مثل هذه العجالة التي ترمي إلى تأصيل الدلالة الاصطلاحية[٧٠] فقط، ومع هذا، فإن الإشارة إلى التطور الدلالي الذي ينقل الرؤيا إلى التخييل أمر لا مناص منه.

ليس مصطلح «التخييل» وقفا على الحداثة الشعرية، بل هو قديم ربما تعود جذوره إلى الطرح الأرسطي الخاص بالمحاكاة والتمثيل، ويقرر بنيس أن «التخييل مصطلح فلسفي استقاه

الفلاسفة العرب من أرسطو... واستعمله الجرجاني (عبدالقاهر)، مفيدا من أرسطو، ولكن ضمن استراتيجية مغايرة، فالجرجاني يفرد للتخييل مرتبة أدنى من الاستعارة، وبذلك ينتصر للعقلي لا للتخييلي، لأن مشروعه هو إثبات إعجاز القرآن وامتيازه على الشعر القائم على التخييل [٧١]». على أن دراسة الخيال أو التخييل ذات أصل صوفي أيضا، وإن فضل المتصوفة مصطلح «الخيال» على ما في ذلك من مفارق تنأى به عن الاستعمال الرومانسي الحديث المتأثر بالوعي النقدي الأوروبي وبخاصة عند «كولردج»[٧٢]. ومن دون أن نقتحم تعاريج هذا المنعقد، فإن أدونيس يمنحنا تحديدا لمفهوم التخييل على النحو التالي: «التخييل وهو يعني شيئا أشمل وأعمق من الخيال، فالتخييل هو رؤية الغيب، ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين، ونجده كذلك عند ابن سينا في كلامه عن الإشراق... والبديل الشعري للانهاية هو التخيل أو التصور... وأعني بالتخييل القوة الرؤياوية التي تشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور. تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل»[٧٣]. وبهذا فإن التخييل يكتشف معرفة أو هو ذاته معرفة مباشرة تنقل ما وراء المحسوس أو المدرك. وإذا كان يوسف الخال يرى في مفهوم «روح العصر» تلك الروح العلمية التي تنقل معرفة أو حقيقة وتقدما، فإن أدونيس، في الاعتبار السابق، يدعم هذا المعنى لتصبح المعاصرة الشعرية رؤيا تخييلية حدسية استبطانية تستشرف آفاق المستقبل بفعل النفاذ إلى ما وراء الواقع وقراءة ما يحجبه المحسوس. ولعل هذا ما يدفع بالحداثة إلى ذروتها وحافة دلالتها الشعرية، وهو ما نقاربه، في إيجاز، في المصطلح الأخير.

د - الكتابة الجديدة

كان المفصل المأساوي الانكساري لنكسة ١٩٦٧م، وما نجم عنه من هزات عنيفة على كل المستويات... حاسما في وضع المفاصل الشعرية وتحديد ماهياتها الجديدة والتي بدأها أدونيس، وعبر ممارسة نصية شعرية، بقصيدته «هذا هو اسمي» والتي بدأها بقوله:

ماحيا كل حكمة   هذه ناري
لم تبق آية - دمي الآية
هذا بدئي...

وعلى الرغم مما في النص المجتزأ من كثافة تضغط في جوفها تداخلات نصية ثرة ومتنوعة، وليس هنا مقام تتبع ذلك، إلا أن دلالة «المحو» لكل ما سبق من أبنية حكيمة صمدت حقبا تليدة من الزمن، بفعل النار المحرقة والباعثة، تظل المرتكز المهم في أفق الانفتاح الشعري الجديد الذي تبلور نظريا في كتابات أدونيس في مجلة «مواقف» وفي كتاباته النقدية المنشورة في عدة كتب، وتبلور ممارسة تطبيقية في نصه المشار إليه آنفا وما تبعه من نصوص لاحقة.

كأننا في هذه المقاربة العجلى نسعى، ما وسعنا السعي، لتقريب مفهوم الدلالة الاصطلاحية لـ «الكتابة الجديدة». ومنذ البدء نقرر أن هذا المصطلح «الكتابة الجديدة» خضع لمزاحمة مصطلحين آخرين هما: «الكتابة الإبداعية، الكتابة الشعرية» وقد انطلق هذا التزاحم من التعدد الاصطلاحي الذي مارسه أدونيس باستخدامه المصطلحات الثلاثة وهو غارق، حتى النخاع، في حمى التأسيس لفتح شعري حداثي ينفلت من معايير الشعرية العربية لا التقليدية وحسب، وإنما مما أنجزته حداثة الشعر العربي حتى هاتيك المرحلة أيضا.

إن دلالة «المحو» و«التجاوز» و«التغيير» و«الثورة»...إلخ شديدة الصلة بما نحن بصدده. ولعلنا نستطيع أن ننجز تقريبا تأصيليا لهذا في الوعي الأدونيسي الحداثي منذ حين. فإذ يقعد أدونيس لمفهوم الشعر ودوره يكتب هذا النص: «إن دور الشعر في شعريته ذاتها، في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد، وإذا كان لابد من الكلام عن انحياز ما أو التزام، في هذا الصدد، فإنه الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق، هنا تكمن اختلافية الشاعر، أي فرادته، وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر[٧٥]». كأن مدار الشعرية ينضغط في فعل «الخرق الحر واللامحدود» للمعنى السائد بما ينشأ عن ذلك من اختلافية يتفرد بها الشاعر عمن سواه، وهذا ما يتأكد بقوله: «أليس جوهريا للشعر أن يختلف الشعراء في النظر إليه؟ وفي كتاباته؟ بلى. ذلك أن الشعر تعدد لا وحدة، فلئن كان من شيء نقيض للأحادية فهو الشعر، والاختلاف هنا يكشف عن هذا التعدد ويؤكده[٧٦]» ويضيف: «نحن إذن في مرحلة انتقال من واحدية المفهوم إلى كثاريته أو من الواحد الشعري إلى المتعدد الشعري[٧٧]»، وبهذا الإصرار يخرق أدونيس، أول ما يخرق، سلطة «النموذج» المهيمن ليس بكسر وحدتي الوزن والقافية، وإنما بكسر السياج الذي حاول تلبسه ما عرف بالشعر الحر أو الشعر المعاصر كما مر بنا. إن الشعرية الأدونيسية، من هذا المنظور، شعرية «متفتحة فضاؤها الحرية وممارسة التجريب بوصفه فعلية شعرية تمهد الطريق نحو عالم ديناميكي متحرك بشكل دائم لا حدود لنهاياته[٧٨]».

إن المترسخ الدلالي في مفهوم «الكتابة الجديدة» هو «إبداعيتها» أي أسلوبيتها، فـ «اللغة المجازية درجات أرقاها الاستعارة» وهو ما لخصه على نحو مغاير في المبادئ الجمالية والنقدية الأربعة، التي نقدمها مختصرة كما يلي:

١ ـ مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج سابق.

٢ ـ اشتراط الثقافة الواسعة لكل من الشاعر والناقد.

٣ ـ النظر إلى كل من النص الشعري القديم والنص الشعري المحدث في معزل عن السبق الزمني أو التأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته.

٤ ـ نشوء نظرة جمالية جديدة، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح، بعد، على العكس نقيضا للشعرية كما يراها الجرجاني[٧٩].

هكذا تتمحور «الكتابة الجديدة» في كونها، في الأساس، تمرداً ورفضا للنمذجة، وانفتاحا على اللامحدود الثقافي، والاتكاء على جوهر الفنية الشعرية من دون الاكتراث بمسألة الزمن أو السبق التاريخي، يلف هذا كله ستار كثيف من الغموض الذي يرتكز على اعتماد التنافر الدلالي، والجمع بين الثنائيات الضدية وما ينتج عنها من تفجر وقطع وشائج العلاقات والقرائن المعجمية والبلاغة القديمة، لأن «الكتابة الجديدة» تؤسس معيارا جماليا حداثيا تنتجه هي لا ترثه عن سلفها القديم. إنها على الأعم، وكما تزعم «أسيمة درويش»: «تشكلت جوهريا كمشروع تاريخي للنقد والتجاوز والتصور وإعادة النظر في موقع الإنسان ورسالته ودوره وحرياته[٨٠]». ومن ثم فالمتغيا الشعري من الكتابة الجديدة يظل مشروعا غير قابل للاكتمال. إنه وعي احتمالي يتوثب صوب الآتي من دون أن يعرف نقطة وصول أو انغلاق. ولعل هذا ما وصفه «الغذامي» بقوله: «ليس هناك نص كامل، لأن ليس هناك واقع كامل، وستظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعد[٨١]». فيما تعضده خالدة سعيد بقولها: «السلطان الوحيد هو لقوى الحياة - الشعر، المقدمة الباحثة المتسائلة الفاعلة المغيرة. القارئ والقصيدة وسيط لذلك. هذا ينفي وجود القصيدة المتكاملة. تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبدا فيما يأتي كل قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المكتملة[٨٢]».

تأسيسا عليه فإنه يمكننا النظر إلى قصيدة «الكتابة الجديدة» على أنها زوبعة عاصفة التساؤل مأزومة بالبحث والتنقيب، متفاقمة بحمى الرج والخرق والانفلات الحر والدائم، هذا ما يدشن، في خاتمة الأمر، موقف الشاعر من العالم والحياة والإنسان، وهو على الأعم، موقف حركي لا سكوني، احتمالي لا تقريري، نسبي لا مطلق. إن الإجابة المحددة والنهائية، في وعي الكتابة الشعرية الجديدة، «منفية من أرجاء النص لأنها تفضي إلى التقريرية التي تتحكم بمخيلة القارئ، وتقيم الرقابة على حساسيته التمييزية ووعيه بطبيعة الكون[٨٣]». والكتابة الجديدة لا تبتغي صياغة تقنين ثابت أو مُثُل راسخة أو قيم ومفاهيم أبدية، وإنما تبتغي الإقامة في منطقة الصدام بين الأشياء، التساؤل عنها، مسها ثم الحركة مع سيرورتها الآتية. غير أنه يلزمنا التنبيه إلى أمر على ذروة الأهمية وهو أن نص الكتابة الجديدة الذي لا يمارس فعلا ذو صبغة ديكتاتورية في خلق الدلالة والتسلط في إنتاجها، وإنما الدلالة، هنا، رهينة النص ينتجها القارئ ويبحث عنها. من ثم تتطلب الدلالة الشعرية، هنا، قارئا إيجابيا يلقي بأسئلته صوب النص ثم يصغي إليه بكل ما يملك من مهارات، لذا فإن النصوص كلها تبقى مفتوحة لا مغلقة، وتبقى متعددة بتعدد قرائها، وتبقى حداثتها تتجدد مع كل زمن، وتظل احتمالية رجراجة لدنة تميل مع فعل القراءة الذي يظل دائما متلبسا بالنقصان والحركة والانفتاح، وهذا ما يؤكده أدونيس بقوله: «إن المحك الأساسي لقيمة النص هو في أنه متحرك، ليس له معنى مسبق، ثابت. فمعنى النص الإبداعي يتجدد في كل قراءة، مع كل قارئ، بشكل

جديد، وغير منتظر[٨٤]». وهذا ما يجعله، أي أدونيس، يصر على إثارة الأسئلة في مواجهة النصوص: «أن نقرأ اليوم، مثلا، نصا شعريا جاهليا هو أن نقرأ سؤاله، أو أن نكتشف أفق الأسئلة فيه[٨٥]»، وبهذا تصبح قراءة النص إعادة إنتاج له، إذ تتجاوز فعل «الفهم» إلى ممارسة«التأمل» وطرح الأسئلة الكيانية.

إننا، ختاما، يمكننا القول: إن مصطلح «الكتابة الجديدة» يمثل «العتبة العليا» لسقف الحداثة الشعرية دون أن يجرنا هذا إلى قصيدة النثر، وإنه يتجاوز المعلوم والسائد ويخرق الثابت ويلغي الحدود بين الأجناس الأدبية مبدلا زمنية الشعر بزمنية الثقافة، وجاعلا من الإنتاج حركة خلاقة ومن الكتابة سؤالا مفتوحا على مطلق الآتي ومن القراءة فعلا إيجابيا ناقصا دائما يعتمد الحوارية والتساؤل ويتسربل بالاحتمالية والتقريب لا الثبات واليقين. وإن المصطلح بدلالته الشائكة تقف وراءه معرفة ذات دروب شائكة متشعبة تصل العربي القديم بالأوروبي الحداثي مجتازة معارج التصوف العربي ومفيدة منه، لكنها، في الجوهر، تتماهى مع نمذجة الحداثة الأوروبية التي تتسرب في تلافيف الوعي الحداثي العربي مغيرة في بنياته وموجهة لحركته المعاصرة والآتية معا[٨٦].

وفي النهاية فإننا نقر مع بنيس بأن «الحداثة تجسدت هذه المرة في الشعر الحر كعتبة سفلى للممارسة النصية أو الشعر المعاصر كعتبة عليا، وتكون الكتابة الجديدة الطرف الأقصى لهذه العتبة العليا. وجميع هذه المصطلحات ذات مصدر غربي. فالشعر الحر ليس من ابتداع زكي أبو شادي أو ابتداع نازك الملائكة كما يوحي بذلك كلامها بل هو ترجمة لمصطلح vers liber بالفرنسية و free vers بالإنجليزية. وقد ساد هذا المصطلح في الثقافة العربية منذ العشرينيات إلى جانب الشعر الحديث ومن ثم فإن إعادة استعماله من طرف شعراء ونقاد الخمسينيات جاء محملا بحيوية نظرية لم يكن يمتلكها من قبل، ولا وجود له بتاتا في المصطلح النقدي القديم، كما أن الشعر المعاصر ترجمة لمصطلح lapoesie cantemporaine بالفرنسية وcontemporary poetry بالإنجليزية، أما الكتابة الجديدة فهي متصلة باللغة الوصفية لرولان بارت، ثم تبنتها جماعة Tel quel الفرنسية، وقد اتسع شعاعها ليشمل الفلسفة أيضا كما هي الحال لدى جاك ديريدا[٨٧]».

نعتذر عن هذا الاقتباس الذي يتسم بطول نسبي، لكننا قلبنا تسويغ ذلك لما ينطوي عليه من حكم يقيم المرجعية الاصطلاحية للكلمات المفاتيح التي تمتلك ناصية الدلالات الموجهة لخط سير الحداثة الشعرية العربية. ونحن إذ نقر بهذا نؤكد، من حافة أخرى، أن هذه المصطلحات جميعا لم تشهد دلالات قاطعة كما هي مشوبة بالتعثر والاضطراب حتى لدى مبتكريها أنفسهم، فنازك الملائكة، مثلا، تستخدم مصطلح «الشعر الحر» وهي في الآن نفسه تستخدم مصطلح «الشعر المعاصر» عنوانا لكتابها المؤسس لقواعد الشعر الحر، وأدونيس يتحدث عن

الشعر المعاصر، وعن الكتابة الجديدة، ولكن في إطار استعماله الاصطلاحي «للشعر الحديث». وهكذا يمكننا الخلوص إلى أن جميع المصطلحات الناجمة عن حمى التحديث جاءت مفعمة برؤى الذات الفردية والتي يكمن خلفها عديد من روافد الثقافة المشتبكة بين القديم والحديث والشرق والغرب. وفي مثل هذه الظروف الاستثنائية فإن رجرجة الدلالات والاصطلاحات إفراز أصيل يشف عن واقعيتنا التاريخية والحداثية بأمانة فائقة.

وبعد هذا التطواف ذي الدروب والمنعرجات والثنايا، ألا يحق لنا محاولة الإمساك بمفهوم تقريبي لـ «الحداثة» بوصفها كبد البحث وجوهر مساره؟

ونحن إذ نعود لثقب الدائرة الذي نفذنا منه في مفتتح هذا البحث، لا نريد اجترار السابق أو ابتساره، كما إننا لا نجزم بنهائية التقريب أو قاطعيته، وإنما نرجو الظفر بشيء يقرب لنا مفهوم الحداثة ويضع أيدينا على طبيعته المتأبية على التثبت والواحدية فنقول: «إن الحداثة ليست معاصرة إذ كل معاصر اليوم قد يقدم غدا، وبالتالي ليست الحداثة وقتية، أي في الزمن الحاضر المتغير، وإنما الحداثة حركة جوهرية زمانية دائمة البحث والتساؤل. إنها «معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، أي بين الزمني والوقتي، فهي تسعى دوما إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني بعد أن تزيح كل ما هو وقتي لأنه متغير ومرحلي... فالحداثة - إذا - هي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد، بين الطرف الإنساني، وبين الجوهري الموروث... إنها صلة استكشاف أبدية في أغوار أبرز الحقائق الإنسانية، أقصد اللغة، وذلك من أجل كشف الحقائق العظمى لتصبح ثوابت مبدئية، ومن ثم السعي إلى تأسيس العلاقة معها على أصول متفاعلة مع طموح الإنسان وهمومه المتجددة[٨٨]».

وإذا كان التعريف السابق، والذي تماهينا فيه مع الغذامي، لا يشفي الغلة، ولا يطفئ الظمأ، فلأن طبيعة الموضوع مراوغة متفلتة، ولقد بذلنا جهدنا، قدر طاقتنا، من أجل بلورته مرجعيا وتاريخيا ودلاليا، فنلنا منه ما وسعنا، غير أنه يظل دوما طليقا في دنيا من التحرر والتزأبق. وحسبنا أن وضعناه تحت المجهر بوعي.

-1 في تقديم أنجزه «ماجد السامرائي» وهو يعالج «تجليات الحداثة» عن الكاتب «ريجيس دوبريه»، وقد وردت العبارة في كتاب الأخير «نقد العقل السياسي» وهذا نصها الكامل: كم يتطلب أدنى تفكير من شقاء، كم تتطلب فكرة واحدة من ميتات حقيقية، كم يتطلب كتاب فلسفة من دموع؟ لا وجود لفكرة سعيدة... هناك على الأكثر، وفي نهاية المطاف، اغتباطات بفكرة»، انظر: ماجد السامرائي، تجليات الحداثة - قراءة في الإبداع العربي المعاصر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط ١ ، ١٩٩٥، ص ٧.

-2 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١، ١٩٩١، ص ٩.

-3 المصدر السابق، ص ١٠.

-4 عبدالله محمد الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط١ ، ١٩٨٧، ص ٩.

-5 راجع بهذا الصدد الدراسة التي أنجزها قاسم المومني بعنوان: «نص القراءة» علامات ٢، ج٢١، م٦، سبتمبر ١٩٩٦، ص ٩٤ ، ٩٥.

-6 المصدر السابق، ص ٩٥.

-7 عبدالله محمد الغذامي، تشريح النص، ص ٨.

-8 العتبة السفلى، والعتبة العليا، مصطلحان أطلقهما محمد بنيس في دراسته الجادة ـ الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٠، جـ ٣، ص ٢، والمصطلحان مبثوثان في عروق الدراسة كلها.

-9 راجع ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار المعارف، مصر، ١٩٦١، جـ ١، ص ١١.

-10 المرجع السابق، ص١٠.

-11 عبدالله بن المعتز، البديع، نشر وتعليق اغناطيوس كراتشفوفسكي، لندن، ١٩٣٥، ص ١.

-12 يمكن بهذا الصدد مراجعة دراسة محمد بنيس الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاتها، جـ ١، ص ١.

-13 أسيمة درويش، مسار التحولات ـ قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط ١ ، ١٩٩٢، ص ٤٠.

-14 المصدر السابق، ص ٤٠، وهي في هذه المساحة ترصد مؤشر التقدم الذي اعتمده الدكتور «بنيس» مؤكدا أن مفهومه المعبأ ككل بالتصور الأوروبي للحداثة والموشوم بها سيطرح في «السياق العربي كمشروع له التخطي الشعري للجرح الشخصي العربي وشعره معا بهدف إعطاء رؤية جديدة إلى الوجود والموجودات والحساسية بها، وأن هذا المفهوم سوف يصاغ في «الشعر العربي» في ضوء مفاهيم مكملة هي النبوة، والحقيقة، والخيال (أو التخيل)، ص ٤١.

-15 نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط٢ ، ١٩٧٩، م ٢، ص ٢٨.

-16 راجع مجلة الآداب البيروتية، عدد يونيو ١٩٥٤، ص٦٩.

-17 نازك الملائكة، محاضرات في شعر علي محمود طه، دراسة ونقد، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ط ١، ١٩٦٥، ص ١٨٧.

-18 راجع تفاصيل طرح القضية في «قضايا الشعر المعاصر» دار العلم للملايين، بيروت، ط ٧، ١٩٨٣، ص ١٤، ١٥ ولقد تصرفنا في النص بالحذف بغية الاختصار.

-19 المرجع السابق، ص ١٥.

-20 راجع تفاصيل هذه الشروط التقعيدية في «قضايا الشعر المعاصر» ص ٢٠ وقد آثرنا صياغتها مكثفة بغية الاختصار.

-21 المرجع السابق، ص ١٦.

الهوامش

-22 المرجع السابق، ط١، ص ٥١.
-23 المرجع السابق، ص ٤١.
-24 المرجع السابق، ص ٤٢.
-25 المرجع السابق، ص ٤٥.
-26 المرجع السابق، ص ٤٦.
-27 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ـ جـ ٣، ص ٣٣. وجدير بالذكر أن الكاتب أنجز تتبعا دقيقا لمرجعية نازك الملائكة في بناء هذا المصطلح وطرح الأسس النظرية للشعر الحر، وجعلها عائدة إلى مرجعيتين رئيستين: العربية والغربية، فقد جاء قوله: «وإرجاع هذه الأسس النظرية لشجرة نسبها يتحقق من غير عناء، فالأساسان الأول والثاني، مترسخان في النقد العربي القديم، بل إن الشعرية العربية القديمة أوسع في تصورها للشعر، من تصور نازك الملائكة... فيما التعبير عن الذات، ومفهوم التعبير عامة، يعود إلى الرومانسية الأوروبية» ص ٣٠.
-28 يرجى هنا مراجعة دراسة السياب في رده على كاظم جواد في مجلة الآداب العدد السادس ١٩٥٤، وكتاب السياب النثري، جمع وتقديم حسن الغرفي، مطبعة البلابل، فاس، ١٩٨٦، ص ١٢٨ ، ١٢٩.
-29 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ ٣، ص ١٤.
-30 المرجع السابق، ص ٢٠.
-31 راجع: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مبحث الشعر والعصرية، دار الفكر العربي، ط٣ ، ١٩٧٨، ص ٩ وما بعدها.
-32 المرجع السابق، ص ١٠.
-33 المرجع السابق، ص ١١.
-34 المرجع السابق، ص ١١.
-35 المرجع السابق، ص ١٢.
-36 يمكن مراجعة هذه الأسس النظرية في الصفحات ١٣ ـ ١٦، من كتاب عز الدين إسماعيل السابق.
-37 أحمد شوقي، الشوقيات، شرح وتعليق د. يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٩٦، جـ ١، ص ٦١.
-38 راجع نص القصيدة في ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٢، م١، ص ٢٢.
-39 راجع الدراستين المذكورتين: الأولى في كتاب: تجارب في قراءة النص، من دون ذكر المطبعة، ١٩٨٨ ـ ١٩٨٩، ص ٣ وما بعدها، وأحسب أن الدراسة منشورة في مجلة «فصول» القاهرية، والثانية في مجلة «علامات» السعودية، م٦، مجلد ٢١، سبتمبر ١٩٩٦، ص ١١٥ وما بعدها.
-40 صلاح فضل، تجارب في قراءة النص، ص ١٢٠.
-41 محمد عبدالعزيز الموافي، الحب في هذا الزمان، علامات، ص ١٢٣.
-42 المرجع السابق، ص ١٢٠.
-43 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ ٣، ص ٧٦ ـ ٧٧.
-44 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٤٣ ـ ٤٤.
-45 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ٣٤.
-46 طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، دار المعارف، ط١ ، ١٩٣٨، ص ١٣.
-47 المرجع السابق، ص ١٦.

-48 سلامة موسى، اليوم والغد، المطبعة المصرية، ط١ ، ١٩٢٧، ص ٢٣٤، وفي هذه الجزئية نوصي بمراجعة دراسة محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، مبحث: المقدمات الأيديولوجية لتجربة الحداثة في (حركة مجلة «شعر») ص ١٣ وما بعدها.

-49 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ١٤ ، ١٥.

-50 المرجع السابق، ص ٢٢.

-51 راجع: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، فصول، عدد ٤ ، ١٩٨٥، ص ٢٣.

-52 حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب - دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ١٧٩.

-53 بدر شاكر السياب، الرصافي الشاعر الذي لم يلفق الأحلام وحاول خلق حياة جديدة، جريدة «الثبات» البغدادية عدد ٩٢ ، ١٩٥٢/٥/١٧ وقد أعيد نشر المقال في جريدة «الشرق الأوسط»، السعودية، عدد ٥٣٢٦ بتاريخ ١٩٩٣/٦/٢٨ تحت عنوان: «وثيقة نادرة بقلم بدر شاكر السياب».

-54 المرجع السابق، المقال عينه.

-55 المرجع السابق، المقال عينه.

-56 راجع كلا من: مطاع صفدي، اللحظة الحضارية والشعر، الآداب، عدد ٣، ١٩٦١. ومحمد جمال باروت، الحداثة الأولى، مبحث: معركة الآداب/شعر، ص ٣٥ وما بعدها.

-57 راجع كلا من: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٩٣، ومحمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ٢، ص ٣٥.

-58 المرجعين السابقين، الأول، ص ١٦ - ١٧، والثاني، ص ٣٥.

-59 راجع معالجة محمد بنيس لهذه الجزئية في كتابه السابق، ص ٢٧ - ٣٣.

-60 إضافة إلى كتاب يوسف الخال «الحداثة في الشعر» ص٦، فإننا نوصي بمراجعة دراسة ماجد السامرائي «تجليات الحداثة» ص ١٧٠ وما بعدها.

-61 المرجع السابق، ص ١٧١.

-62 أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، شعر، عدد ١١، ١٩٥٩، ص ٧٩.

-63 في هذا الصدد راجع: جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر «المفازة والبئر والله» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣ ، ١٩٨٢، ص ٣٧ وما بعدها، وجدير بالذكر أن جبرا كان قد نشر هذه الدراسة في مجلة «شعر» عدد ٧ ، ٨، صيف ١٩٥٨، وكانت الدراسة منطلقا لتفصيل كثير في دراسة ظاهرة «الشعراء التموزيون».

-64 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ٧٠.

-65 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، الخانجي، ط٣، من دون تاريخ، ص ١٧.

-66 أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة «شعر» عدد ١١، ١٩٥٩، ص ١٨.

-67 المرجع السابق، ص ٨٥، ولقد حاول محمد بنيس في كتابه «الشعر العربي الحديث» أن يستخلص المفاهيم الرئيسة لوعي أدونيس بالشعر المعاصر، فلخصها في أربعة قضايا هي: الرؤيا، الشكل، اللغة، الغموض، راجع جـ ٣، ص ٣٧ وما بعدها.

-68 المرجع السابق، ص ٨٨.

-69 راجع المبحث الذي أنجزه ماجد السامرائي بعنوان «الرائي المعاصر» ضمن كتابه «تجليات الحداثة» ص ٩ وما بعدها.

-70 يمكن، للوقوف على التتبع المرجعي لهذه الإشكالية، مراجعة دراسة بنيس: «من الرؤيا إلى التخييل» ص ٣٦ وما بعدها، وفيها الفحص المرجعي لبذور الوعي الرؤيوي لدى أدونيس في المرجعية الشعرية والثقافة الفرنسية والعربية معا.

-71 المرجع السابق، ص ٤٦. والواقع أن الجرجاني يحدد المعنى التخييلي بقوله: «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي... وبأنه مفتن المذاهب، كثير المسالك، يكاد لا يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا» وهو «ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى». انظر معالجة بنيس ص ٤٥، وأدونيس الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٨، جـ ٣ «صدمة الحداثة» ص ٢٨٧ ، ٢٩١م. وقد تعرض لمفهوم الجرجاني المفرق بين العقلي والتخييلي ضمن كتابه «سياسة الشعر»، دار الآداب، ط ٢، ١٩٩٦، ص ١١، كما ينبغي التنويه إلى أن دراسة عبدالقاهر للتخييل تأتي ضمن كتابه «أسرار البلاغة» ص ٢٣٩.

-72 راجع دراسة: محمد زكي العشماوي التي بعنوان «نظرية الخيال عند كولردج» ضمن كتابه «قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث»، دار النهضة العربية، بيروت، من دون تاريخ، ص ٦٣ وما بعدها.

-73 أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧١، ص ١٣٢ ويمكن العودة في هذا الشأن إلى دراسة بنيس المشار إليها آنفا، ص ٤٥.

-74 يمكن مراجعة النص كاملا في الملحق الذي أثبتته «أسيمة درويش» في دراستها «مسار التحولات»، ص ٣٠٦ وما بعدها.

-75 أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط ٢ ، ١٩٩٦، ص ٢٠.

-76 المرجع السابق، ص ١٢٧.

-77 المرجع السابق، ص ١٢.

-78 راجع دراسة عبدالعزيز بومسهولي، الشعر والتأويل - قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٩٦، ص ١٠.

-79 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ٣، ص ٧٩.

-80 أسيمة درويش، مسار التحولات، ص ٢٣.

-81 عبدالله الغذامي، تشريح النص، ص ٧٩.

-82 خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٩، ص ٩٥ - ٩٦ وفي هذا الصدد نوصي بمراجعة «الخلاصة» التي أنجزتها أسيمة درويش في ختام دراستها لقصيدة «هذا هو اسمي» ص ٣٠٣ و٣٠٤.

-83 أسيمة درويش، مسار التحولات، ص ٢٤٧.

-84 أدونيس، سياسة الشعر، ص ٥٩.

-85 المرجع السابق، ص ٥٤.

-86 نوصي هنا بمراجعة معالجة محمد بنيس لتأثر أدونيس بالحداثة الأوروبية في صياغة هذا المصطلح وبخاصة عند رولان بارت في كتابه «درجة الصفر في الكتابة»، انظر ص ٥١ وما بعدها.

-87 المرجع السابق، ص ٢٠.

-88 عبدالله الغذامي، تشريح النص، ص ١٠ ، ١١ بتصرف.

مفهوم النقد الأدبي
في نظر النقاد الجزائريين

د. عمار زعموش*

ضرورة النقد: من المتفق عليه أن النقد ضرورة من ضرورات الحياة، فمن دون النقد لا يمكن للحياة أن تتطور، لأنه يقوم بكشف النقائص والسلبيات ويعمل على تحقيق الصورة المثالية أو النموذجية. وهو كما يقول الدكتور عبدالله الركيبي: «إن العناية بالنقد تعني الاهتمام بالمستقبل، وتعني أيضا عدم الرضا بالواقع وترمي إلى النزوع نحو الأفضل والطموح إلى الأرسخ.

ذلك أن الحديث عن النقد حديث عن حقيقة الحياة بمعنى من المعاني، وحديث عن الإنسان، وغاية الأدب والنقد والفن هي حرفة الإنسان ومعرفته وفهمه، ولم تزدهر الحضارات سوى بالنقد والتمحيص والبحث عن الجديد دائما»[1]. ولعله يمكن القول ضمن التصور العام لأهمية النقد وضرورته: إن الإنسان ناقد بطبعه. ولكن يبقى الناقد بالمفهوم الاصطلاحي يتميز عن الآخرين من حيث العمل على نقل رؤيته وتصوره إلى الآخر ومحاولته التأثير فيه. فالفكر النقدي كما يرى الناقد إبراهيم رماني «هو الفكر التاريخي، المنهجي، العلمي، الكلي، الواقعي، المستقبلي. ويتجلى هذا الفكر في كل لغات الخطاب الحضاري للأمة، وغيابه يعني بالضرورة غياب البنية الحضارية، أي سيادة اللامعقول والفوضى والتقليد»[2]. وهو - أي النقد - يختلف من ميدان إلى آخر باختلاف مادته، لذلك غالبا ما تضاف إليه صفة تحدد ميدانه (النقد الأدبي، النقد الاجتماعي...).

مفهوم النقد الأدبي

من الصعب إيجاد مفهوم دقيق شامل قائم بذاته للنقد، ذلك أن طبيعة النقد تخضع لحتمية التطور والتفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية في بيئاتها المختلفة، والتي يستفيد منها

* أستاذ بمعهد الآداب واللغة العربية - جامعة قسطنطينة - الجزائر.

الناقد في تبرير مقاييسه وإعطائها صفة الموضوعية. فالخطاب النقدي لا يستمد استراتيجيته من موضوعه، بل من الخطابات الإنسانية المتعددة التي تتداخل مع المكونات السياسية والثقافية للمجتمع لتشكل حدود الممارسة النقدية وتنظم قنواتها المختلفة، مما يجعل مجمل المفاهيم المقدمة لمصطلح النقد ترتبط بالمستويات المعرفية للنقاد وبمنطلقاتهم الفكرية والفنية، فهي تعبر بالضرورة عن رأي أصحابها في زمان ومكان معينين، وتكشف عن مستوى تجربتهم وفهمهم الخاص لوظيفة النقد وماهيته، ومن ثم فهي ذات إشكالية أي أنها قابلة للنقاش والأخذ والرد. لا سيما وأن النقد الأدبي المعاصر لم يعد ذلك الفن الذي يرتبط وجوده بوجود الآخر، أي الأدب، فقد أخذت فعاليته تستقل - نوعا ما - عن الأدب، حيث أصبح يميل أكثر إلى الاستقلال والاتصال بمختلف أنواع المعارف الأدبية والإنسانية والاستفادة منها. فالنقد الأدبي كما يقول الدكتور غالي شكري: «ليس صحيحا مثلا أنه حين يغيب الأدب - إذا غاب - يغيب النقد. لأن النقد ليس نباتا طفيليا يتسلق أشجار الورد، ولأن النقد ليس مجاله الوحيد هو (التطبيق) على الأدب، فإن له مجالا آخر حيويا هو (التنظير) و(التأريخ) و(التأصيل)»[3]. وإن كان النقد يبقى غير منسلخ عن خصوصيات الأدب، ولكنه غير تابع له. وكما يبدو فإن هذا الطرح الجديد الذي يميل إليه أكثر النقاد المعاصرين يجعل الحديث عن تحديد مفهوم النقد الأدبي يعني تحديد الأسس النقدية التي يقوم عليها النقد والأهداف التي يصبو إليها وفق الظروف التاريخية المعاصرة. ومن ثم الحديث عن الرؤى الفكرية التي ينطلق منها والمناهج التي يستخدمها. على الرغم من أن المصطلح ذاته (النقد الأدبي) يدل على أنه مرتبط بغيره، وأن وجوده متوقف على وجود الآخر (الأدب) الذي يشتق منه قواعده وأسسه ويسلط عليه مقاييسه، كما يحقق بواسطته تصوراته. ولعل هذا ما دفع بعض النقاد إلى ربط تعريف النقد بالأدب واعتباره فنا، حيث يذهب محمد مندور إلى القول إن «النقد الأدبي في أدق معانيه هو فن دراسة الأساليب وتمييزها، وذلك على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع، فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوية فحسب، بل المقصود منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء، بحيث إذا قلنا إن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التي ذكرناها»[4].

والواضح أن مفهوم محمد مندور للنقد يقتصر على الجانب التطبيقي ولا يتعداه إلى الجوانب الأخرى التنظيرية. لذلك فهو يرى أنه «فن دراسة الأساليب وتمييزها»، لأن الناقد في هذا الجانب يكون أقرب إلى الأديب من حيث اعتماده الذوق أساسا في فهم العمل الأدبي والتأثر به، قبل أن يشرع في تفسيره والحكم عليه، وهو الجانب الذي يتطلب منه توظيف خبرته وتجربته وثقافته الواسعة كي يوفر لنقده عنصر الإقناع والتأثير في الآخرين، خاصة وأن الناقد يمكن له أن يكشف عن جوانب فكرية أو فنية قد تكون كامنة في العمل

الأدبي، ولا يستطيع أن يصل إلى كنهها إلا من امتلك ثقافة واسعة تساعده على تحليل العمل الأدبي، والوصول إلى ما سماه محمد مندور بأسلوب الكاتب الذي يشمل كل جوانب العملية الإبداعية من فكرية وفنية.

وقد يبدو تعريف محمود أمين العالم للنقد أكثر شمولية، فهو كما يقول: «اكتشاف وتحديد لشروط وقوانين الظواهر التعبيرية المختلفة، وتفسيرها، وتقييمها، وليس مجرد نقض ودحض وإدانة. وهو كشف وتحديد وتفسير وتقييم يهدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوق وتجاوز القصور تجاوزا إبداعيا»(٥). فهو قد جمع في هذا التعريف الموجز وظائف النقد ومهامه ودوره، والتي يكاد يتفق أغلب النقاد حولها، ويختلفون بعد ذلك في كيفية أدائها والوصول إلى مبتغاهم.

وأمام التعاريف الكثيرة المتنوعة والمختلفة التي يسعى أصحابها من ورائها إلى تحديد دلالة مصطلح النقد الأدبي ومعالمه نحاول في هذا البحث الوقوف عند بعض المفاهيم السائدة والمتداولة في النقد الجزائري المعاصر انطلاقا من النصوص النقدية مع محاولة ربط ذلك بالنقدين العربي والغربي كلما أمكن. ونشير بداية إلى أن أغلب نقاد الأدب في الجزائر لم يهتموا بتقديم تعريف للنقد الأدبي بقدر اهتمامهم بالحديث عن وظيفة النقد ومراحله وأهدافه ومناهجه. ومن التعاريف المتداولة نجد:

أولا: النقد تفسير وتقويم وتوجيه

وهو التعريف المتداول عند النقاد الذين أسمهم بـ «الواقعيين» - بالمعنى المتنوع والواسع للكلمة - وذلك لاهتمامهم بالبحث عن المعنى الاجتماعي للعمل الأدبي وربطه بالواقع الخارجي، واعتبار الأديب صاحب رسالة يؤديها في مجتمعه. وهو ما ذهب إليه الدكتور محمد مصايف في حديثه عن النقد، حيث حدد العملية النقدية في ثلاث مراحل أساسية «هي مراحل الدراسة والتفسير والتقويم وكل مرحلة من هذه المراحل لا يستغني عنها الأدب بحال. وإذا قام الناقد بهذه العملية حسب هذه المراحل، وعلى أحسن وجه ممكن، يكون قد أدى رسالته تأدية كاملة، ويكون قد خدم الأدب والأدباء والنهضة العامة معا»(٦). والوظيفتان التفسير والتقويم اللتان أشار إليهما الدكتور محمد مصايف يكاد يتفق حولهما أغلب النقاد الواقعيين، مع اختلافات بسيطة في تحديد دلالتهما. أما الوظيفة الثالثة فيبدو الاختلاف واضحا، حيث يميل بعض النقاد إلى استبدالها بـ «التوجيه» مع ربط عملية التقويم بالحكم.

والدراسة في نظر الدكتور محمد مصايف والتي تمثل المرحلة الأولى في منهجه النقدي تتحقق من خلال «النظرة في الاتجاه العام الذي ألِّف فيه العمل الأدبي» باعتبار «الاتجاه يعبر عن وجهة نظر الأديب أو عن موقفه من الحياة وقد يكون هذا الموقف اجتماعيا، وقد يكون

سياسيا، وقد يكون إنسانيا، وقد يكون موقفا ذاتيا يهم الأديب بالدرجة الأولى»[٧]. وكما يبدو فإن تحديد الاتجاه العام للعمل الأدبي يأخذ المكانة الأولى عند الناقد محمد مصايف ومنه ينطلق في تفسير العمل الأدبي وتقويمه. وهذه الطريقة هي التي اتبعها في دراساته للرواية العربية في الجزائر، حيث قام أولا بتحديد الاتجاه العام للعمل الروائي (الرواية الأيديولوجية، الراوية الهادفة، الراوية الواقعية، رواية التأملات الفلسفية، رواية الشخصية)[٨]، ثم عمد بعد ذلك إلى تحليل العمل الروائي والاستدلال بالنصوص على صحة ما ذهب إليه من استنتاجات حول الاتجاه العام للأديب وموقفه من الحياة.

والواضح أن هذا الموقف لا يمكن تحديده إلا بعد قراءة وفهم العمل الأدبي فهما سليما، وهو ما يعني أن هذه الوظيفة أو المرحلة أكثر ارتباطا بعملية التفسير والتقويم. لاسيما وأن الناقد محمد مصايف يؤكد أن الاتجاه العام للعمل الأدبي «يستنتج... عن طريق القراءة الهادئة الهادفة المتأنية لهذا العمل، والاهتمام أثناء القراءة بالكليات التي تشكل روح العمل، وتعبر عن موقف الأديب»[٩]. والناقد محمد مصايف يدرك صعوبة هذه الوظيفة، لذلك يؤكد على دور القراءة التي كما يقول: «لا أعتقد أن قراءة واحدة للعمل الأدبي مهما كانت عميقة كافية لأن تضع يد الناقد على الاتجاه العام. وهذا إذا ألف العمل الأدبي بأسلوب واضح تقل فيه الرموز. أما إذا كان هذا العمل رمزيا في فكره وأسلوبه، أو في أحدهما على الأقل، فالاعتماد على قراءة واحدة مخاطرة شديدة، ومزلق قد يؤدي بصاحبه إلى تمويه العمل الأدبي تمويها كليا»[١٠]. وتركيز الناقد محمد مصايف على القراءة الجيدة وتعددها ينم عن وعي الناقد بمكانة القراءة ودورها في توفير عنصر الموضوعية التي هي مطلب كل نقد أدبي.

هذا المعنى الجديد لمصطلح الدراسة يتماشى وموقف الناقد من وظيفة التفسير التي تمثل المرحلة الثانية في العملية النقدية والتي يحدد مهمتها في «محاولة الناقد الاستدلال بالنصوص، وبضم الجزئيات بعضها إلى بعض، على صحة الاستنتاج الذي توصل إليه في المرحلة الأولى»[١١]. وكأن غاية النقد ـ عنده ـ هي تقييم الأعمال الأدبية وتصنيفها ضمن اتجاهات محددة، وهو ما يبدو واضحا في تعليقه على غاية النقد حيث يقول: «تختلف الآراء في تحديد الغاية من النقد كما هو معروف: بعض من النقاد يرون أن الغاية الوحيدة من النقد هي تفسير العمل الأدبي، وتوضيح الخطوط الغامضة فيه. ومن الواضح أن هؤلاء النقاد ينكرون على الناقد ميله إلى إصدار الحكم، أو إلى التقويم كما يقال. وأصحاب هذه النظرة لا يرون النقد عملية إبداعية، بل هو كما سلف مجرد عملية تفسير للعمل الأدبي، ومساعدة القارئ على فهم هذا العمل. في حين أن نقادا آخرين يقفون موقفا مخالفا لهذا الموقف، ويرون أن الناقد مبدع كباقي الأدباء، فيجوز له أن يتخذ موقفا من الأثر الأدبي. ويظهر هذا الموقف أثناء التفسير والشرح، ويتضح بصفة خاصة أثناء التقويم الذي يبدي فيه الناقد رأيه الخاص»[١٢].

وهذا الرأي يشوبه شيء من الخلط بين وظيفة النقد ووظيفة الدراسة الأدبية، وإن كان الناقد محمد مصايف قد يقصد بقوله هذا ما يسميه بعض النقاد بـ «النقد التفسيري» الذي يتخذ أشكالا متنوعة ومختلفة، وليس ما ذهب إليه عمار بن زايد في قوله: «إن النقد هو التعليق على الأعمال الأدبية وعرضها عن طريق الكلمة المكتوبة»[١٣]. والذي يشاركه في هذا الرأي الناقد إبراهيم رماني الذي يرى أن «النقد هو اللغة الشارحة أو ما بعد اللغة، هو كلام على كلام وخطاب حول خطاب، يتقصى أعماق النص، يجلي ظلماته، يحدد مؤشراته، يعاني تجربته...»[١٤]. وإن كان الناقد إبراهيم رماني لم يكتف بهذا التعريف حيث أورد مجموعة من التعاريف المتنوعة والمختلفة للنقد الأدبي، فهو (حوار، وإبداع شامل، وتأطير للنص والعالم، ومساءلة للنص... إلخ). غير أنه يبقى الاقتصار على التفسير وحده من مهام الدراسة الأدبية التي كما يرى محمود أمين العالم: «تستهدف الكشف عن ظواهر الإبداع الأدبي وأجناسه المختلفة عما هو عام كشفا يغلب عليه الطابع التحليلي والتقريري في إطار تاريخي شامل[١٥]». فغاية ما يمكن أن يقوم به الناقد في الدراسة الأدبية هو تفسير النص تفسيرا يسلط عليه من الأضواء ما يمكن من فهمه سواء استعان في ذلك بسيرة المؤلف والعوامل النفسية المحيطة به، أو بالظروف الاجتماعية والسياسية التي ظهر فيها العمل الأدبي، خلافا للنقد الذي يتجاوز هذه المرحلة المرتبطة بعملية الفهم إلى مرحلة أخرى - حسب ما ذهب إليه النقاد الواقعيون - هي التقويم والحكم، باعتبار الدراسة الأدبية غالبا ما تقتصر على تناول الأعمال الأدبية المجازة فنيا، بينما النقد يتناول الأعمال الجديدة المعاصرة بوصفها مادة خام. لذلك فإن وظيفة التفسير في النقد تتجه في الغالب إلى توضيح مضامين العمل الأدبي أو تأويلها إن كان الأمر يخص تفسير نص مقدس كما هو الشأن في حال تفسير القرآن الكريم. وحسب تودوروف فإن الخطاب التفسيري اتخذ «طريقتين متباينتين: التفسير الحرفي من جهة أولى، والذي يكمن في توضيح معنى أي كلمة غير مفهومة، وتقديم مراجع لتلميح ما، وشرح أي بناء تركيبي. ومن جهة أخرى هناك التفسير المجازي الذي يبعث معنى آخر للنص غير المعنى الذي يمتلكه سلفا.»[١٦].

وإذا كان النوع الأول أي التفسير الحرفي أو (الفيلولوجي) - حسب تودوروف - يقوم على مبدأ «الصح أو الخطأ»، فهو علم معياري يستند إلى القواعد في إصدار أحكامه، ويتوزع على اتجاهين: «الأول لساني» ويدخل ضمنه التحليل اللساني بأشكاله واتجاهاته المختلفة (الأسلوبية، التداولية،.. إلخ)، «والآخر تاريخي»، فإن «ما سماه القدماء بالتفسير المجازي (وما نسميه ببساطة: النقد)»[١٧] يحقق للنص تعددية الدلالة، لأن «كل عمل تعاد كتابته من طرف قارئ يفرض عليه منظورا تأويليا، لا يكون في الغالب هو المسؤول عنه، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره أي من خطاب آخر، وكل فهم هو التقاء بين خطابين، أي حوار، ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر، وحتى إن تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون

عديمة الفائدة (لأن هذا سيكون مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأولي)»(١٨). وفي هذا النوع من التفسير لا تكون دلالة النص محكومة بمدى صحتها أو خطئها كما هي الحال في النوع الأول، لكن بمدى جدتها وثرائها وعمقها.

إن عملية التفسير تعد شرطا أساسيا في فهم العمل الأدبي وبالتالي تقييمه والحكم عليه أو له، أو كما يقول الدكتور عبدالله الركيبي: «إذا كانت مهمة الأديب التعبير عن إحساسه بما حوله وبالواقع الذي يصوره بحيث يعكس ذلك في صورة جميلة حية مؤثرة، وبمعنى آخر، إذا كان الأديب يشكل المادة الأولى الأساسية ليجعل منها عملا مؤثرا قادرا على نقل الإحساس بالجمال من جهة وإبراز القيم الإنسانية من جهة أخرى، إذا كانت هذه مهمة الأديب المبدع، فإن مهمة الناقد هي تفسير هذا الجمال، وإظهار طريقة الأديب في الحث على الخير أو نقد الحياة وما فيها من زيف أو ظلم أو شر»(١٩). وهو ما يذهب إليه أيضا الناقد محمد ساري في حديثه عن مستويات الدراسة، حيث يقول: «في تحليل نص أدبي، يستلزم استعمال مستويين لهما أهميتهما... هما الفهم والشرح»(٢٠). وإن كان قول محمد ساري يبدو وكأنه يقصد به الدراسة الأدبية وليس النقد الأدبي.

ومع ذلك يبقى التفسير كما يبدو من حيث النقاد مرحلة رئيسية في العمل النقدي، على الرغم من اختلاف النقاد حول مهمته وغايته. والتفسير غالبا ما يكون كما يقول محمد مندور أولا: «للعمل المنقود في ذاته لاستجلاء وإيضاح مصادره وأهدافه وخصائصه الفنية»(٢١). وثانيا للظواهر والاتجاهات والخصائص الفكرية والفنية التي يتسم بها ذلك الأدب من حيث علاقته بالواقع الفكري والأدبي وبقضايا العصر، مما جعل بعض النقاد يرون في الجانب منهجا مستقلا يمكن الوقوف عنده والاقتصار على عناصره المتمثلة في الشرح والإيضاح والمساعدة على الفهم بدلا من تقييم العمل الأدبي والحرص على إصدار الحكم. غير أن ذلك قد يكون مقبولا ـ نوعا ما ـ في الدراسات الأدبية التي لها أسسها وخصائصها. أما النقد فأهم ما فيه هو تكامل وظائفه الثلاث كي يؤدي الدور المرجو منه، ويحقق الغاية التي يهدف إليها. ومن ثم فإن التفسير يمثل الوظيفة الأولى التي تتطلب استكمال الوظائف الأخرى. وهو ما تفرضه طبيعة الأعمال الأدبية التي تتسم بالغموض والإيحاء والاعتماد على الصور الفنية والبلاغية، الشيء الذي يجعل فهم مضمونها عسيرا على القارئ العادي، بل ربما تعدته كما هي الحال في كثير من الأعمال الرمزية التي يصبح التفسير لها مهمة أساسية للناقد حتى يساعد القارئ على إدراك خفاياها ومراميها القريبة والبعيدة. وهو ما يذهب إليه حسين مروة الذي يرى «أن أول ما تعنيه وظيفة النقد تثقيف القارئ بإعانته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق من مضامينها، وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية، وإرهاف ذوقه وحسه الجمالي، وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف الإنسانية التي يقفها

الشاعر أو الكاتب، خلال العمل الفني، تجاه قضايا عصره أو وطنه أو مجتمعه»[٢٢]. والواقع أن الناقد وهو يقوم بذلك قد يساعد الكاتب ذاته فيبصره «بالقيم الحقيقية التي يحتويها عمله أو يفتقدها ليكون على بينة مما يصنع ويخلق، أو ليكون أكثر وعيا لما في موهبته وأدواته ومواقفه من ممكنات أو من نواقص أو اتجاهات سديدة أو منحرفة»[٢٣]. وهو ما يتفق فيه أغلب النقاد الذين يرون في مهمة النقد استكمالا لدورة الكتابة الإبداعية، ويجدون في التفسير وسيلة لإغناء وإثراء العمل الأدبي، وهو بذلك يكشف عن مشاركة الناقد في خلق العمل الأدبي، حتى أنه يمكن القول بأن أغلب الأعمال الأدبية الكبيرة والشهيرة لم تنل هذه الشهرة إلا بفضل تفسير النقاد لها، حيث يساعدون في إعطاء الصورة الكاملة للعمل الأدبي بتوضيح أجزائه الغامضة.

ويذهب محمد مندور في حديثه عن التفسير في العملية النقدية فيرى أنه يمتد، وبخاصة، فيما يسمى بالدراسة الأدبية وتأريخ الأدب «إلى تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة »[٢٤]. والواضح أن التفسير عنصر مشترك بين النقد والدراسة الأدبية، وكذلك التأريخ الأدبي، وإن كانت أهميته تختلف فيما بينهم كما تختلف من ناقد إلى آخر، بحيث يمكن أن يكون التفسير اجتماعيا أو نفسيا أو غير ذلك مما يرتبط بالنص الأدبي والواقع الاجتماعي بصفة عامة. والتفسير كما هو واضح يستند إلى ثقافة الناقد وخبرته، وبالتالي فإنه يسهم في بعث الحياة في الأعمال الأدبية القديمة، حيث يعيد تفسيرها في ضوء الثقافات الحديثة ووفق حاجات المجتمع والحياة، ومن ثم يسكب «في تلك الأعمال قيما ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر لكتابها القدماء ببال، ولكنها مع ذلك لا تعتبر غريبة ولا مقحمة على أعمالهم الأدبية، وإن ظلت كامنة خلف سطورهم وفي أعماق مؤلفاتهم، حتى يجيء الأساتذة المحدثون فيستخرجونها منها وكأنهم قد خلقوها خلقا جديدا»[٢٥]. لذلك نجد بعض تلك الأعمال الأدبية تقفز إلى خانة الوجود في الوقت الذي تفقد فيه أعمال أخرى أهميتها ودورها في الحياة لأنها لم تعد تساير حركة التاريخ ولا تعبر عن الحياة المعاصرة. والتفسير أو التأويل «الهرمونيطيقا» أو كما يذهب تودوروف: «إن التأويل، ويسمى أحيانا تفسيرا أو تعليقا أو شرح نص أو قراءة أو تحليلا أو ببساطة أيضا نقدا (وهذا التعداد لا يدل على استحالة التمييز أو حتى التعارض بين بعض هذه الألفاظ)»[٢٦]، هو فهم النص في ضوء علاقته بالعناصر الخارجية، أو هو إسقاط لعناصر خارجية على النص، سواء كانت هذه العناصر تاريخية أو اجتماعية أو أخلاقية أو غير ذلك. فهو يسعى إلى تحديد معنى النص وفقا للموضوع أي النص في ذاته أو وفقا للعوامل والأحداث الخارجية التاريخية والنفسية أو غير ذلك، بعيدا عن الذات القارئة، وهو الأمر الذي جعل بعض النقاد يرون أن هذه الوظيفة أقرب إلى الدراسة الأدبية منها إلى النقد الأدبي الذي هو حوار بين الذات (القارئة) والموضوع (النص المقروء) بعيدا عن هذه العوامل الخارجية. لذلك رفضت بعض المدارس النقدية هذه

الوظيفة لكونها تسهم في توجيه القارئ نحو دلالة معينة ومحددة، وهو ما يتناقض مع المفهوم المعاصر للأدب الذي يرى أن معنى النص لا يمكن الوصول إليه لأن العمل الأدبي يتسم بالغموض والإيحاء والتشويش، مما يجعل دلالته تختلف باختلاف المستويات المعرفية للقراء وباختلاف الأزمنة والأمكنة. فالنص الإبداعي ليس له - كما هو شائع - معنيان (عميق وسطحي)، وإنما له معنى واحد تتولد عنه من خلال التقاء ذات القارئ بمكونات الموضوع (النص) دلالة معينة.

والتفسير في النقد الأدبي غالبا ما يستعين بالعوامل الخارجية المحيطة بالنص الأدبي، وبجميع المعارف الإنسانية المعاصرة في فهم النص وتفسيره. وهو بذلك يختلف عن مبدأ «التحليل» في «المدرسة الموضوعية» التي ترى أن الناقد ينبغي أن يعتمد النص وحده كشيء موضوع مستقل عن جميع العوامل المحيطة به.

إن التفسير في النقد الأدبي يعد في الحقيقة «وسيلة أو مرحلة لتقييم العمل الأدبي ثم لتوجيه الأديب نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر جمالا وتأثيرا»[٢٧]. فالتقييم أو التقويم هو الوظيفة الثانية للنقد الأدبي والذي يقول عنه الناقد محمد مصايف: «إن التقويم هو الذي يشكل المهمة الأساسية للنقد، ويضفي على دور الناقد المشروعية والنجاعة»[٢٨]. لكون هذه الوظيفة «تتمثل في تقويم العمل الأدبي باعتباره موقفا وفنا في آن واحد. وهنا تسنح الفرصة للناقد الواعي لأن يقارن بين موقفه من الحياة، وموقف الأديب منها، ويقوم العمل الأدبي في إطار المذهب الأدبي الذي ينتمي إليه»[٢٩]. لذلك تثير هذه الوظيفة جدلا واسعا لدى النقاد والأدباء، فقد انقسموا إلى فئتين: الفئة الأولى ترى أن «مهمة الناقد تقف عند حد الدراسة والتفسير، ولا تشمل بحال من الأحوال صلاحية تقويم الأثر والحكم عليه»[٣٠]. وفئة ثانية «توسع من مهمة الناقد فتمنحه صلاحية الحكم والتقويم، وترى أن هذه المرحلة من مهمة الناقد لا تقل أهمية عن المرحلتين الأوليين، وهما مرحلة الدراسة والتفسير»[٣١]. والإشكالية تبرز من خلال الاختلاف «في الأهمية التي يجب أن يوليها الناقد لكل من المضمون والشكل في العمل الأدبي، وذلك لأنه وإن يكن المضمون والشكل يكوّنان في العمل الأدبي وحدة متماسكة وينعكس كل منهما على الآخر ويؤثر فيه ويحدده أحيانا كثيرة، إلا أن العملية النقدية تفصل بينهما، كضرورة من ضرورات التحليل والإيضاح، دون إهمال، طبعا، لما سبق أن قررناه من أن مضمون العمل الأدبي وهدفه يوجه الأديب نحو الصورة الفنية القادرة على إبرازه وتجسيده، بل واختيار المبادئ الفنية الأكثر مواتاة لرسم تلك الصورة»[٣٢]. والواضح أن الفئة الأولى تحصر مهمة النقد في استخراج القواعد والأصول دون مراعاة أو اهتمام بالظروف والواقع اللذين يفرضان على الأديب النضال من أجل قيادة المجتمع نحو الرخاء والعدالة، وهو ما يذهب إليه أنصار «الفن للفن» والشكليون بصفة عامة، حيث يرون في مناقشة الناقد للكاتب فيما يهدف إليه في مضمون شعره أو أدبه تعديا على حريته، ولذلك يجعلون مهمة الناقد تنحصر في الجانب الشكلي فقط، بينما تتجه الفئة

الثانية من النقاد إلى التركيز على المرحلتين الأخيرتين، ومن ثم تؤكد على وظيفة تقييم العمل الأدبي في جميع مستوياته المختلفة من فكرية وفنية. وهو ما يراه النقاد الواقعيون بمختلف اتجاهاتهم الذين يذهبون إلى القول بأن «من واجب الناقد أن يتبين ما يريد الكاتب أن يقوله أو يوحي به للبشر أو يثيره فيهم من انفعال، ثم ينظر بعد ذلك ـ في المرتبة الثانية ـ في كيف قال أو أوحى أو أثر، وفي مدى نجاح الأصول الفنية التي اختارها واستخدمها لتحقيق هدفه، وإن كانوا لا ينكرون قيمة الجمال في الصورة الكلية للعمل الأدبي وفي صور التعبير الجزئية لا باعتبار أن الجمال غاية في ذاته فحسب، بل باعتباره وسيلة فنية ناجحة في تحقيق الهدف الإنساني وفتح العقول والقلوب والنفوس»(٣٣). فالأديب عند النقاد الواقعيين ينبغي أن يجعل من أدبه وسيلة لتطوير المجتمع والحياة البشرية نحو هدف أكثر تقدما وإسعادا للبشر. لذلك نجدهم يركزون في نقدهم على عنصر التقييم، ويرون «أن محاسبة الكاتب كفنان من البديهيات التي لا تحتاج إلى جدال»(٣٤). و«أن الحكم النقدي ضروري لأن النقد إبراز لقيمة العمل الأدبي، وهو نتيجة تأتي في آخر العملية النقدية وليس مبدأ يقوم على نفسه كحكم مستقل، وإنما يعتمد على وسائل محددة تعرف بالتحليل والمقارنة والتفسير. والناقد الذي يلغي الحكم أو بمعنى آخر لا يتخذ لنفسه موقفا، يلغي وجوده حتما كناقد»(٣٥). ذلك أن الناقد في مفهوم الاتجاه الواقعي هو صاحب رؤية فكرية ينطلق منها في قراءته للعمل الأدبي، ويسعى إلى تحقيقها في الواقع. وهو ما يعني أن «الناقد في حواره مع النص له موقف تحدده طريقة تصوره لهذا الكون وارتباطاته وطريقة تفاعله مع الحياة والأحداث»(٣٦).

والتقييم يعد من أصعب مهام النقد لأنه يعني إصدار الحكم على العمل الأدبي، وهو ما يتطلب من الناقد ثقافة واسعة وإلماما كبيرا بكل ما يؤهله كي يكون حكمه سديدا وموضوعيا، لاسيما وأن إصدار الأحكام التقييمية تعني أن الناقد يعتقد أو يتوهم أنه يملك الحقيقة المطلقة التي لا تقبل الجدل والنقاش، وهذا يتناقض مع المفهوم الحقيقي للإبداع الذي أساسه التجاوز، ومن ثم لا يمكن الحكم عليه أو تقييمه انطلاقا من مقارنته بأعمال أخرى سابقة عليه.

إن التقييم عند الناقد محمد مصايف هو بمثابة حاجز يقف أمام الأعمال التي تعيق انطلاق الشعب نحو مستقبله وحريته وكرامته، فيتولى الناقد كشف ضحالة هذه الأعمال المنحرفة التي تعادي الإنسان وتدفعه نحو التسليم بالواقع والاستسلام له، أو جره بعيدا عن أهدافه الإنسانية. لذلك يرى في «مرحلة التقويم والحكم شيئا ضروريا ومفيدا جدا للأديب والنهضة الوطنية معا. فعمل الناقد في هذه المرحلة، إن كان هذا الناقد ملتزما بخط أيديولوجي اجتماعي تقدمي، هو الذي يبين ضعف الآثار الأدبية في إحدى الناحيتين السابقتين، أو فيهما معا، ولولا حرص النقاد الواعين الهادفين على أن يحافظ الأدب على عنصري الفن والواقعية لظهر في ميدان الأدب اتجاهات لم تعد لها صلاحية في العصر

الحاضر. الناقد هو الذي يبين بجديته وموضوعيته كيف يكون الأدب الوطني الإنساني الخالد، وكيف أن أي أدب مهما لفت إليه الأنظار، وأثار الأعصاب في وقت من الأوقات، لا يمكنه أن يخلد إلا إذا توافر له شرطان أساسيان، وهما الفن والتعبير عن المجتمع الذي ينتج فيه، ويوجه إليه»[٣٧]. وهكذا نجد النقاد الواقعيين يحرصون الحرص كله على هذا العنصر ويعدونه من وظائف النقد الرئيسية. حيث يرى محمد مفيد الشوباشي في حديثه عن مهمة النقد أن «لهذه المهمة وجهين، أولهما: إظهار ما في بعض الأعمال الأدبية من أخطاء والتواءات ونتائج ضارة. وثانيهما: إظهار ما في بعضها الآخر من مزايا واتجاهات سليمة واستهداف لمصلحة المجتمع ومحاولة لإحقاق حقه، وعلى ذلك يكون غرض تلك المهمة إقالة عثرات الكتاب وتقويم أخطائهم وتبصيرهم بمواضع أقدامهم ومغبة أعمالهم وإرشادهم إلى الطريق القويم وتوجيههم إلى الغايات السليمة. فالناقد إذ يكتشف عيوب الكاتب وحسناته يحاول تبصيره بأخطائه وإيقاظ ضميره وإشعاره بما يقع حوله من أحداث تستثير الغضب للحق وتنبيهه إلى واجبه حيال المظالم التي تقع حوله. والكاتب يتأثر بمثل هذا النقد الشريف المرشد على قدر أصالة إحساسه واستجابته إلى دعوة الحق الموجهة إليه»[٣٨]. ذلك أن رسالة الناقد هي خلق القارئ الواعي بتوجيهه نحو الأعمال التي توفر له المتعة الجماعية والفكرية وتدفعه نحو العمل على تحسين واقعه الاجتماعي، والمساهمة في تطوير مجتمعه ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا وسياسيا. ومن ثم فإن التقييم يحمل في طياته وبصورة غير مباشرة عنصرا آخر هو التوجيه الذي يمثل عند بعض النقاد الوظيفة الثالثة، وهذه الوظيفة ترتبط بالاتجاهات التي ترى أن الأديب يحمل رسالة ينبغي أن يجسدها في عمله الأدبي ويعمل على تحقيقها في الواقع، وهي في ذلك تركز على المضمون بالدرجة الأولى وتهمل الخصائص الفنية التي هي أساس الأدب. ولا شك أن هذه الوظيفة تكمل عملية التقييم والحكم، وهي تتخذ من القيم العامة السائدة الفكرية أو الفنية غطاء لممارسة فعل التوجيه باختلاف توجهاته السياسية أو الأخلاقية أو الدينية أو ما إلى ذلك، ومن ثم فهي تنفي كل فعل قائم على الحرية الذاتية. وهذه الطريقة الوعظية أو الأستاذية أو الأبوية تمثل عنصر إعاقة للفن والفنان. لذلك يرفضها بعض النقاد حيث يرى الدكتور شكري محمد عياد أنه لا يمكن «أن يصبح الناقد موجها أو معلما يقول للمبدعين اتجهوا هذا الاتجاه، وعليكم أن تكتبوا فيه... هذا شيء لم يخطر في بالي على الإطلاق، لأني لا أتصور أن هذا من وظيفة النقد»[٣٩]. وهو ما يراه أيضا عبدالكريم بن ثابت الذي يقول: «إنني أعتقد أن قلة الفنانين في أية أمة ناتج عن كثرة الذين يعتبرون أنفسهم نصحاء ورقباء، هؤلاء الذين يقولون للفنان هذا حرام، وهذا قبيح، وهذا عيب، وهذا مخالف للتقاليد، وهذا يثير عليك المجتمع، وهذا يكثر الحديث عنك والأقاويل فيك»[٤٠] فهذه السلطة التوجيهية تتجلى في تجاوز عملية القراءة والفهم إلى إصدار الحكم المستمد من النموذج الذي

يرون أنه يمثل الاختيار الوحيد والفريد في عملية الإبداع. وغالبا مايكشف عنصر التوجيه طبيعة العلاقة بين السياسي والأدبي. لذلك كانت هذه الوظيفة كسابقتها من حيث اختلاف نظرة النقاد والأدباء إليها، ففي الوقت الذي نجد فيه قسما من الأدباء يرفض التوجيه ويرى فيه اعتداء على حريته، ويذهب إلى التمييز بين الحكم الذي يأتي بعد اكتمال العمل الأدبي والتوجيه الذي غالبا ما يسبق عملية الإبداع ليضع الحدود في طريق الإنجاز، نجد قسما آخر يمثله النقاد الواقعيون الذين يؤمنون بالحرية الفردية، ولكنهم يرون أنه «مع التسليم بأهمية الحرية وضرورتها لتفتق الذهن وانطلاق المواهب، فإن الحرية لايمكن أن تصل إلى حد الاضطراب والفوضى أو الاستهتار والعبث، بل إن لكل مجتمع وسائل حياته وفلسفته الخاصة وحاجات أفراد هذا المجتمع، وإن لها ضغطا ونداء لا بد أن يستجيب له الأديب الصادق الإدراك والحس بطريق شعوري ولا شعوري معاً»(٤١). ومن ثم فإن الناقد لايتوجه إلى هؤلاء المدركين لحقيقة واقعهم والمتفاعلين معه، وإنما يحاول «تنبيه الأدباء الذين لا يدركون حقائق واقعهم ولا يستجيبون لها لعزلتهم أو انحرافهم أو عدم وعيهم الكافي بما يطلبه منهم مجتمعهم من قيم إنسانية وجمالية، قد تكون صدى لهذا المجتمع، كما قد تكون قيادة يستجيب لها لاستكمال دواعيها في نفوس أفراده، بل وضرورتها»(٤٢). وهو يفعل ذلك في غير تعسف ولا إملاء ولكن انطلاقا من إيمانه بدوره في المجتمع، ومن مهمته البحث عن القوانين الأساسية للتعبير الأدبي عن حياة الناس وواقعهم وفق أيديولوجية محددة. وبالتالي فهو يعرف مسبقا كما يقول محمد مفيد الشوباشي: «إن النقد السليم لا يحاول قط التسلط على إرادة الكاتب وضميره ولا يرسم له القواعد ويشرع القوانين فارضا عليه الخضوع لأحكامها والسير بين ضفتي بنودها، ولا يقدم النماذج الجاهزة مطالبا باحتذائها. فمثل هذا النقد يصادر حرية الكتاب ويقتل مواهبهم ويحيل نتاجهم إلى نسخ مكررة لأصول مفروضة عليهم، فيتحول الأدب بذلك من إبداع فني إلى كتابة مصطنعة لا تعنى إلا بترديد آراء النقاد ووجهات نظرهم»(٤٣)، وإنما يعمل في إطار مهمته على كشف النقائص الموجودة في أعمالهم الإبداعية رغبة منه في توجيههم نحو قيم العصر ومطالب الشعب، وهو مؤمن مسبقا بأن الأديب الحقيقي ليس في حاجة إلى مثل هذا التوجيه لأن إحساسه الصادق قادر على دفعه نحو التفاعل بمقتضيات العصر وحاجات البشر. ومن ثم فإن توجيهه سيكون في الدرجة الأولى إلى المبتدئين وأشباه الأدباء الذين لا يقدرون على مجابهة واقعهم لعجز رؤيتهم أو ثقافتهم أو لانتمائهم الطبقي، وبالتالي يقومون بتحريض القارئ على إهمال واقعه المرير والهروب من مشاكله وقضاياه بالتحليق في عالم الوهم والأحلام، أو العيش على الأمجاد وما تركه الأجداد. لذلك فإن الناقد الواقعي يهدف إلى ربط الأديب بواقعه، وتوثيق صلة قارئه بالحقيقة الواقعية من خلال تبصيره بمشكلاته التي هي جزء لا يتجزأ من المشكلات العامة التي تعود في حقيقتها إلى ظروف

وأوضاع اجتماعية معينة. وبالتالي فهو على دراية كاملة بالأدباء الكبار أصحاب العبقرية والتجربة الإنسانية الذين يستشهد بهم على ما يقوله وما يدعو إليه. فهم الذين يبثون القوة والصلابة في النفوس ويساعدون النقاد في مهامهم الفكرية والفنية، وبخاصة في تطهير الواقع من الزيف المحيط به، والعمل على تجاوز سطحه الظاهر إلى الغوص في أعماقه، والتنقيب عن أسبابه ونتائجه.

والتوجيه في النقد الأدبي لا يقتصر على الكاتب وإنما يتعداه ليشمل كل قراء هذه الأعمال الأدبية باعتبارهم أساس التغير والتطور، لذلك فإن الناقد الواقعي مطالب بصنع جسور بين المجتمع والفنون الأدبية، والعمل على ترقية وعي الإنسان بواقعه، وتثقيفه من خلال توجيهه في اختيار ما يقرأ، ومن ثم تقييم الأثر الأدبي ضمن مرآة مجتمعه ووضعه في موضعه من حياة الناس الذين يقرؤونه. وكما يبدو من هذا التحديد لدور الناقد فإن رسالته «لا تتمثل في هذه الشروح والتلخيصات والتحليلات والتبريرات... وأن رسالة الناقد لا تقل أهمية بحال من الأحوال عن رسالة الأديب. فالناقد إن كان مزودا بأسلحة الفن وكان هادفا وموضوعيا في كتاباته، يضيف إلى أبعاد الأثر الأدبي أبعادا جديدة توسع من مفهومنا للحياة والمجتمع الذي نعيش فيه، وتعمل على إثراء هذا الأثر إثراء يرفع من مستواه، ويجعله من بين الآثار الوطنية والإنسانية الخالدة»[٤٤].

وتبقى الإشارة إلى أن هذه الوظائف أو المراحل الثلاث (التفسير والتقويم والتوجيه) هي مراحل متداخلة في إجراء واحد ولا يمكن تحقيقها دون وجود نظرية فكرية وفنية يستند إليها الناقد حتى «ولو كانت موجودة بشكل غير واع، لأنه يحتاج إلى مفاهيم وصفية أو ببساطة إلى مصطلحات من أجل التمكن من الإحالة إلى العمل المدروس، والحال أن تحديد المفاهيم يشكل نظرية»[٤٥]. هذه الأخيرة تدخل في حوار مع النص الأدبي فتمارس عليه إسقاطاتها، وقد تصحح بعضا من مكوناته وتوجهاته، مثلما يقوم العمل الأدبي أيضا بإدخال إصلاحات على النظرية نفسها وتصحيح نقائصها.

إن النقد الأدبي في نظر صبري حافظ «ليس عملا متخصصا، بل هو حديث للناس جميعا، عن الناس جميعا، خلال عمل أدبي لواحد منهم، هو تعميق لإحساسهم به وتوكيد لمعانيه، وكشف لقيمه المخبوءة، وبلورة، ونشر لبشاراته، وهو أولا وأخيرا اختبار له خلال الناس وخلال الحياة. وهو نقد للأدب ونقد للحياة والناس كذلك»[٤٦]. والحياة في نظر النقد الواقعي هي الظرف الزماني والمكاني الذي ينشأ فيه الأدب والنقد، وهي تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة. والنقد الواقعي يرتبط بهذه الحياة ويتعلق بها، وبالتالي فإن الناقد يخضع تقويمه للعمل الأدبي إلى عناصر الحياة ولرؤيته الفلسفية المستمدة من الصراع الحضاري. ذلك لأنه يرى بأن العمل الأدبي انعكاس لواقع معين، له ظروفه الخاصة المرتبطة بمجتمع وبعصر معين، وأن هذا العمل يسعى إلى تغيير الواقع وتطويره وفق حاجات المجتمع والطبقة الشعبية خاصة. ومن ثم فإن

مسؤولية الناقد كبيرة وصعبة تتطلب توافر شروط أساسية كي يؤدي دوره على أكمل وجه، وهي حسب ما يذهب إليه الدكتور محمد مصايف: «أن يتحلى بالاتزان، والموضوعية، والإخلاص في رسالته. وعليه أن يكون محدد الغاية، وأن يكون ملتزما التزاما واعيا»(٤٧). إلى جانب ذلك أن تكون له «ثقافة عامة واسعة»، و«أن يعمل في إطار منهج محدد». ومتى توافرت له هذه الشروط أمكن له أن يعطي لنقده الدور الكبير في توجيه الحركة الأدبية والتأثير فيها.

ويميل أغلب النقاد إلى تسمية هذا النوع من النقد الذي يرتبط بالوظائف الثلاث (التفسير، التقييم، التوجيه) بالنقد الواقعي لارتباطه بالواقع التاريخي لمجتمع معين، وبخصوصيات الأدب التي تختلف من بيئة إلى أخرى باختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. ذلك أن هذا النقد يستند في دراسته للعمل الأدبي إلى الأوضاع التاريخية التي أنتجته وإلى العناصر الموضوعية في البيئة المتميزة بالصراع. فهو ينظر إلى الأدب من حيث كونه تعبيرا عن واقع اجتماعي معين وعن رؤية فكرية محددة للواقع وللعالم، ويسعى إلى تجاوز أيديولوجية عصره من خلال إدراكه للعلاقات التي تحكمه. وهو إذ يسعى للكشف عن صراع البشر لتحرير أنفسهم يرى في فهم الأيديولوجيات أهمية كبيرة في تعميق الرؤية وإدراك حقيقة الواقع. لذلك نجده كثيرا ما يؤكد على دور الأديب والناقد في الحياة، ويرى أن النقد ليس متابعة للعمل الأدبي أو تعليقا عليه، وإنما هو حوار خلاق بين الناقد والعمل الأدبي باعتبار الناقد لديه رؤية فكرية وفلسفية وحضارية يلتزم بها ويعمل على تحقيقها في الواقعين الفني والاجتماعي. ومن ثم فإن الناقد الواقعي لم يعد يحصر مهمة النقد في مسايرته للأعمال الأدبية بالشرح والتقويم، بل أصبح ينظر إليه من حيث كونه وجها من وجوه الفلسفة الفنية والفكرية التي تسعى إلى تقديم رؤية متكاملة للحياة بجوانبها المختلفة. يقول الدكتور غالي شكري: «لسنا ... مع الاتجاه الذي يقصر النقد أو ازدهاره على مواكبة الأدب المعاصر، فإذا غاب هذا الأدب - ونكرر أنه احتمال مستحيل - لا تعود هناك وظيفة للنقد سوى الغياب. ففضلا عن أن هذا المفهوم للنقد ينطوي على تصور سلبي هو أن النقد مجرد ردّ فعل أشبه بالتعليق أو الصدى، وليس علما مستقلا، فإنه يكاد يبرئ ساحة النقد من الاتهام! ذلك أن هناك عشرات القضايا والمشكلات والأسئلة التي تنتظر النقد، إذا نام الأدب، أولها لماذا كانت هذه الظاهرة بالذات، ظاهرة الجزر أو الانكسار أو التدهور؟ وهل هي ظاهرة صحيحة أم مزيفة؟»(٤٨).

إن وظيفة النقد الأدبي في نظر النقاد الواقعيين لا تقتصر على متابعة الأعمال الأدبية وحدها، وإنما تمتد لتشمل كل ما له صلة بالحياة الفكرية والأدبية. وإن كانت الوظيفة الأولى هي الأساس على الرغم من الوظيفتين المضافتين إليها، وهما: «اكتشاف القوانين الخاصة لمسارنا الأدبي، أي تأصيل المصطلح وتحديد القيمة الداخلية المطلقة لأعمالنا الأدبية، وكذلك اكتشاف التأثيرات الوافدة، أي تحديد القيمة الخارجية النسبية لهذه الأعمال»(٤٩). والواقع أن مهمة اكتشاف القوانين

النظرية التي تحكم العمل الإبداعي هي من اختصاص النقد التنظيري الذي يمثل الشق الثاني في العملية النقدية. وعلى الرغم من أن الغرض من دراسة النقد حسب ما يذهب إليه النقاد هو معرفة المقاييس والقواعد التي تساعدنا في تقييم العمل الأدبي والحكم عليه بالجودة أو الرداءة، إلا أن المتمعن في العمل الأدبي يكتشف أن إلمامنا بتلك المقاييس والقواعد هو من أجل معرفة حقيقة الإبداع الذي أساسه تجاوز ما هو موجود، ومن ثم تكون مهمة النقد البحث عما ينفرد ويتميز به ذلك العمل الأدبي عن الأعمال السابقة، وليس الحكم بمدى مطابقته لها. فالفكر النقدي كما يذهب إبراهيم رماني «هو التساؤل، البحث، الإبداع. هو الفكر الذي يحيا في حركة إلغاء دائمة للجمود، ويعيش في صوت الجدة التي تتجاوز باستمرار صوت القديم. هو الذاكرة في حالة اختراق متجددة لتخوم الحاضر، وطموح متقدم إلى الحلم الآتي..»[٥٠].

فالناقد مطالب باستخراج القواعد الفكرية والجمالية التي تحدد مسار أدبنا وتحكم علاقاته بالواقع والحياة، وبالتالي القيام بخلق نظرية عربية في النقد الأدبي تستطيع أن تزاحم النظريات الأخرى، وتسهم في تطوير نظرية الأدب ونظرية النقد محليا وعالميا. غير أن ذلك لا يمكن تحقيقه بعيدا عن الإنجازات الفلسفية وما تشمله من قيم معرفية. فالإبداع في المجال النقدي مرتبط بالإبداع في المجال الفكري والفلسفي، وهو ما يذهب إليه أغلب النقاد، حيث يرى الدكتور غالي شكري في حديثه عن علاقة الفلسفة بالنقد أن الإبداع المقصود في الميدان الفلسفي لا يراد به إبداع «نظرية جديدة في الفلسفة بل الإضافة الجديدة إلى أية فلسفة قائمة في العالم بتطبيقها الخلاق على الواقع الوطني والقومي. إن هذه الإضافة، لو وجدت، سوف تتضمن بالضرورة رؤى جديدة لعلم الجمال وفلسفة الفن. ومن ثم تتهيأ المدخل الصحيح إلى نظرية الأدب ونظرية النقد»[٥١]. وقد يبدو الأمر صعبا بالنسبة لواقعنا الذي يعاني من التخلف العلمي والفكري، حيث لا يزال الكثير من النقاد والمفكرين العرب يعيشون في طور المحاكاة والتقليد سواء لأدبنا العربي القديم ولفكره أو لآداب الأمم الأخرى ومذاهبها بعيدا عن التفاعل مع حياتهم وواقعهم المعاصر. وعلى الرغم من ذلك فإن الأمل يبقى كبيرا في بروز مثل هذه الدراسات الفكرية أو النقدية التي تنطلق من واقعنا وقضايانا وتعمل من أجل تجاوز إقليميتنا الضيقة. ولعل ما قدمه بعض النقاد بمختلف اتجاهاتهم في هذا المجال يعد من ضمن تلك الطموحات التي نأمل أن تتسع وتثرى أكثر، خاصة وأن قيمة أي عمل أدبي تحدده خلفيته الفلسفية التي يصدر عنها. فكبار الأدباء ـ في مختلف أصقاع العالم ـ دائما يصدرون في مؤلفاتهم الأدبية والنقدية عن مذهب في الوجود ونظرة عامة شاملة في المجتمع والحياة. وبما أن هدفنا ليس الحديث عن علاقة الأدب بالفلسفة، أو عن طبيعة اللقاء والتفاعل فيما بينهما، وإنما لإبراز دور النظرية في المجال النقدي، فإننا نكتفي بالإشارة إلى أن أية نظرية نقدية لا بد أن تكون لها دعامة فلسفية تسندها. وكل عمل نقدي يمثل ـ في حقيقته ـ جزءا من موقف نظري شامل للناقد.

إن الدراسات النقدية النظرية عندنا لا تزال محدودة، ولا تعكس طموحات نقادنا في بناء نظرية عربية أصيلة تعبر عن واقعنا وتحمل رؤية حضارية للحياة والوجود. فأغلب نقادنا يميلون إلى النقد التطبيقي على الرغم من إيمانهم بأهمية النقد النظري والنقد المقارن Critique Comparée ودورهما في تطور الفكر الأدبي من حيث خلق المعايير الأدبية التي تساعد القارئ على التذوق وفرز الأعمال الجيدة من الرديئة، وبالتالي المساهمة في دفع الحركة الفكرية والأدبية نحو الأفضل والأجدى والأنفع، وذلك من خلال تأصيل الفكر النقدي وإقامة الحوار مع الثقافة الإنسانية والتيارات الفكرية والأدبية الأخرى، من أجل فتح آفاق جديدة تسهم في تطور الإبداع الأدبي والنقدي. ويأخذ بذلك النقد استقلاله عن الأدب بحيث يمكن له أن يتقدم عنه ويؤثر فيه، كما يؤثر في النقد التطبيقي Critique Pratique الذي غالبا ما يصدر عن نظرية نقدية وفكرية يلتزم بها الناقد، بحيث «إذا كان في مقدور الأديب أن يزاوج ويعدد في المذاهب ضمن إطار الواقعية، فإن الناقد يظل أكثر من الجميع التزاما بمبادئ النظرية الواقعية»[٥٢]، لأنها في نظره تمثل «ميزان القيم الأدبية والفنية». فالنقد الأدبي إن كان في البلاد المتحضرة كما يقول محمد مفيد الشوباشي: «يسدى للأدباء من كتاب وقراء جميل التبصير والتوجيه والإرشاد، ويعين بذلك على سرعة ازدهار الإنتاج الأدبي، فإن حاجتنا إليه أشد في هذه الأيام التي اندفع فيها إلى الكتابة كل من ظن في نفسه القدرة على الإمساك بالقلم وتكدست سوق الأدب بأنواع الكتب المتفاوتة القيمة المتأرجحة بين الجانب السليم المجدي والجانب السقيم الضار، لذلك صارت مسؤولية النقاد أثقل عبئا وأخطر أثرا»[٥٣]. حيث لم تعد مهمتهم تنحصر في التفسير والبحث عن المعايير أو المقاييس التي يستندون إليها في فهم النص الأدبي، وإنما أصبحت مهمتهم تتطلب تقويم النص الأدبي على أساس ملاءمته للمستوى الحضاري الذي بلغه مجتمعهم من ناحية، ومدى تعبيره عن حاجات هذا المجتمع وطموحاته من ناحية أخرى. لذلك يرى رئيف خوري أن دور النقد «يبقى ناقصا مالم يعن بالكشف عن ثلاث نواحٍ خطيرة:

١- ماهية المضمون الفكري الذي يشتمل عليه الأدب أو ماهية الفلسفة التي يصدر عنها الأديب في الحياة والموقف الذي يتخذه من الوجود والمصير الإنساني.

٢ - بأي أحوال تاريخية ونظام اجتماعي اتصل هذا المضمون الفكري، وعن ذهنية أي طبقة تعبر هذه الفلسفة في الحياة أو النظرة إلى الوجود.

٣ - ما الذي نستطيع - في واقعنا ومنشودنا - أن نستصفي من هذا الأدب ليكون لنا غذاء روح وتوجيها في الفكر والعمل؟

وبكلمة أخرى، كل نقد أدبي يبقى ناقصا إذا اقتصر عدا استاطيق العبارة، على التاريخ والتحقيق التاريخي والتحليل النفسي، فهذا كله يفسر الأدب، هذا كله يمثل الأدب أثرا

ولا يمثله مؤثرا ويصوره فعلا ولا يصوره فاعلا، ولذلك وجب نقد المضمون الفكري الذي يشمل عليه الأدب نقدا فلسفيا عقائديا لا على ضوء البيئة التي اكتنفت نشأته فقط، بل على ضوء البيئة الحاضرة في واقعها ومنشودها كما قلنا»[٥٤]. فالناقد رئيف خوري كما هو واضح يركز على الجانب الأيديولوجي في العمل الأدبي، ويرى أن ما من أدب إلا وهو مشتمل على مضمون فكري، وبالتالي فإن دور الناقد يتمثل في الكشف عن هذا المضمون الفكري وعلاقته بالمصير الإنساني. وهو ما ذهب إليه أيضا الناقد محمد مصايف الذي يرى أن الناقد «لا ينبغي أن يكون حياديا، بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع. ولا يجوز له أن يجامل في الحكم على الأعمال التي تشذ عن الخط العام، وتخدم تطلعات غير مشروعة، أو تحيي تقاليد أمست لا تتماشى ومطامح الجماهير الشعبية»[٥٥]. ولكن ذلك لايتم منفصلا عن الجانب الفني الذي هو أساس العمل الأدبي. فالالتزام عند محمد مصايف «ليس التزاما بقضايا اجتماعية أو سياسية فحسب، بل هو التزام بهذه القضايا وبقضايا الفن الذي يدرسه. والالتزام الذي يفرق بين هذه القضايا التزام خاطئ مزيف لأنه يخدم أحد الجانبين على حساب الآخر»[٥٦].

وانطلاقا مما سبق فإن مهام النقد ودوره في الحركة الأدبية - حسب منظور النقاد الواقعيين - تدور ضمن النقاط الآتية:

١ - تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها، والكشف عن العوامل المؤثرة فيها، وإدراك أغراضها القريبة والبعيدة.

٢ - تمييز العمل الأدبي الجيد عن العمل الرديء، والاهتمام بالبذرات الطيبة خاصة.

٣ - تقويم العمل الأدبي وتحديد مكانه في خط سير الأدب.

٤ - تحديد دور العمل الأدبي في المجتمع ومدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه.

٥ - الكشف عن القوانين الخاصة والعامة التي يتسم بها كل عمل إبداعي، وعلاقة ذلك بالحركة الأدبية المعاصرة داخل الوطن وخارجه.

٦ - تأكيد القيم الحضارية والفكرية والفنية التي يجب على المبدع أن يحققها في عمله الإبداعي.

٧ - القيام بتعميق الوعي الأيديولوجي والفني لدى كل من الكاتب والقارئ، وتنمية مشاعرهما وإحساسهما الجمالي بقضايا واقعهما ومجتمعهما.

٨ - العمل على التأثير في الحركة الإبداعية ككل، وتوجيهها نحو التعبير على الطموح الإنساني والاتجاه الحضاري المتقدم الذي يهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

ثانيا: النقد إبداع

يذهب الدكتور عبدالملك مرتاض في تعريفه للنقد إلى القول: «النقد في مدلوله العالي إبداع فني ثان، وأي نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرد لغو، ومحض باطل وفضول»(٥٧). وهذا الرأي سبق وأن أفصح عنه ميخائيل نعيمة مع بداية العقد الثالث من القرن العشرين استجابة للرؤية التأثرية الانطباعية المعتمدة على الذوق، حيث قال: «إن فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب. فهو مبدع ومرشد مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب»(٥٨). وعارضه آنذاك عباس محمود العقاد ومحمد مندور. وإن كان الدكتور عبدالملك مرتاض يهدف من وراء هذا التعريف إلى الابتعاد عن المفاهيم السابقة والاتجاه بالنقد نحو المفاهيم التي تحتكم «إلى النص وحده دون اللجوء إلى عوامل خارجية بعيدة عنه كثيرا ما تدخلت فيه، تحت أشكال مختلفة، فأفسدته إفسادا، وإذا هي كالجرثومة الغريبة التي تصيب الجسم فيهجع لها حتى تماط عنه»(٥٩). لذلك نجده يركز في نقده على وظيفة «التحليل»، ويرى أن «مفهوم التحليل، كما يدل عليه لفظه، ينصرف إلى حل اللفظ عن اللفظ، وتفكيك عناصر النسج الأسلوبي إلى أدنى عناصرها لإقامة بناء أدبي جديد قائم على إجراء محدد...»(٦٠). وانطلاقا من هذا الفهم لوظيفة «التحليل» رأى أن «المحلل مبدع ثان»(٦١). لذلك يفضل استعمال مصطلح «الابتداع»(٦٢) على «التحليل الأدبي». وهو يذهب إلى التمييز بين النقد والقراءة «فالنقد مسؤولية وموقف، فإن لم يكنهما فلا كان! والقراءة حرية وتحرر، فإن لم تكنهما فلا كانت! والنقد موقعة وملمة، وموضعة ومفهمة. والقراءة رمرمة وحوم، ورصد وغوص ..»(٦٣). والإبداع يتوافر في «القراءة» باعتبار القراءة - حسب منظور الدكتور عبد الملك مرتاض - تمثل أعلى مستويات «إعادة إنتاج المقروء... فهي أكثر مظاهر التناص مشروعية. والقراءة المثمرة هي إذن ضرب من التناص المعطاء، والقراءة التي لا توحي بالقراءة هي قراءة ميتة أو لاغية، وإذن فالقراءة التي نريد إليها هي تلك التي تجعل المكتوب المقروء كتابة جديدة تقرأ: تنهض على أنقاض هذا المقروء»(٦٤).
ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يرون أن مفهوم «الإبداع» أو «الخلق» في النقد «يدل في العادة على أنه عملية نسخ صورة أخرى لا حاجة إليها، أو على أحسن الحالات ترجمة عمل فني إلى صورة أخرى - تكون عادة - أدنى قيمة»(٦٥). بل إن بعض النقاد يؤكد على «أن الإبداع في هذه الحالة لا يتأتى إلا بعد فهم وتفسير، ولهذا السبب يبدو أن أي تسجيل للانطباعات النقدية ينبغي أن يصحبه تفسير للعمل الأدبي المراد نقده»(٦٦). خلافا لما يذهب إليه الدكتور عبدالملك مرتاض حيث يرى أن: «القراءة تحليل وتطبيق، وتشرب وتذوق، ولعل القراءة إبداع نشأ عن إبداع آخر. ولعل القراءة أن تكون أجمل من الإبداع نفسه، بل يجب أن تكونه،

وإلا فلا كانت!.»(٦٧). ومن ثم راح الدكتور عبدالملك مرتاض إلى التفصيل في موضوع القراءة وما يتصل بها من مصطلحات نقدية كـ «قراءة القراءة»، وما إلى ذلك، محاولا الاستفادة من المفاهيم المعاصرة لنظرية القراءة وجمالية التلقي.

ووصف الناقد بالمبدع نجده - أيضا - عند الناقد محمد مصايف، وإن كان بصورة أخرى حيث يفهم من قوله: «إن الناقد مبدع كباقي الأدباء»(٦٨) الإتيان بالجديد. لكونه يشير في مكان آخر إلى أن «الإبداع شيء يقوم على عنصرين أساسيين، أولهما العنصر الشخصي في الأديب، وثانيهما الخبرة الفنية العامة التي يكتسبها الأديب بمعايشة محيطه وممارسة فنه»(٦٩)، يضاف إلى ذلك أيضا خاصية الغموض والإيحاء والارتباط بالمشاعر والأحاسيس، وهو ما يعني اختلاف النقد عن الإبداع، فالإبداع يمارس تأثيره المباشر على المشاعر بشكل أساسي عن طريق الأسلوب، بينما يتوجه النقد بالدرجة الأولى إلى عقل القارئ، لذلك نجده يتسم بالتقريرية والوضوح وبالنسبية لأنه يرتبط بناقد ونص معينين وبزمان ومكان محددين. فالنقد من هذا الجانب لا يعدو أن يكون وثيقة تاريخية، لأنه يخلو من العوامل التي توفر له عنصر الاستمرارية، خلافا للإبداع الذي يتسم بالخلود لأنه يحمل في ذاته «قيمة داخلية لها جاذبية لغوية أو نظامية مستقلة عن الأغراض الكبرى التي تتصل به»(٧٠). الأمر الذي يبعد النقد عن الإبداع ويقربه من العلمية، وهو ما يخالف تصور الناقد عبدالملك مرتاض الذي يقول: «لا يستطيع النقد الحق إلا أن يكون مكملا للإبداع الحق، أي مجرد وجه من وجوهه، يماشيه طورا، ويجاوزه طورا آخر، ولكن يظل دائرا في فلكه أبدا»(٧١). وتركيز الناقد عبدالملك مرتاض على القراءة والإبداع في العملية النقدية أوقع بعض الدارسين في الخلط بين النقد والقراءة. ففي الوقت الذي يجرد فيه الدكتور عبدالملك مرتاض القراءة من المنطلقات الأيديولوجية والتقييم والحكم والتوجيه، لأنها في نظره لا تليق بوظيفة القراءة الإبداعية، فإن النقد عنده مسؤولية تجاه القارئ والإبداع والمبدع، ومن ثم لا يخلو من «إصدار حكم ما على عمل أدبي»(٧٢). وهو ما نجده واضحا في كثير من تطبيقاته التي أدت ببعض الدارسين إلى الحكم عليه بالتناقض(٧٣)، لأنه من جهة يعبر عن رفضه للممارسات النقدية التي لا تتوانى في إصدار الأحكام والتوصيات، ويسخر منها لأنها تصدر أحكاما قضائية صارمة، «يضاف إلى ذلك كله ما ينتظر من إصدار حكم القيمة على الإبداع، وتصنيفه في قاموس الجودة أو الرداءة، وهو سلوك مشين يأباه الذوق الأدبي الحق الذي يجب أن يأبى قبول هذه الأحكام القضائية التي قلما تكون موضوعية، بحكم انطلاقها من التسلح بأيديولوجية هي أساس معيار رفضها»(٧٤). ومن جهة أخرى نجده يمارس الفعل نفسه في كثير من دراساته فيصدر الأحكام النقدية التقييمية كما هي الحال في هذا النص «فكأن هذه الشخصية مقحمة في النص إقحاما، ولم يكن لها وظيفة سردية تذكر، فظلت مائعة تائهة إلى أن انتهت بتلك الخطبة الطويلة الباردة والتي أساءت حتما إلى البناء الفني في نهاية الرواية وعثَّرت

مسار تدفقه»[٧٥]. هذا الذي يبدو للبعض تناقضا هو في الحقيقة نوع من الاضطراب الناتج عن محاولة الناقد للتخلص من النقد بالمفهوم التقليدي والاتجاه نحو المفهوم المعاصر للنقد، الذي يجعل الحكم جزءا من عملية التحليل والتأويل، والقارئ شريكا في المشروع النقدي. وبذلك أخذت القراءة عنده مكانة النقد، لأنها تفتح مجال التحليل والتأويل بمختلف اتجاهاتهما. وهو ما عبر عنه في قوله: «إذا كانت الرؤية التقليدية، والرؤية الجديدة غير المتجددة أيضا، ترى ـ كما هو معروف ـ بأنه على الناقد، حصر النتائج، وإصدار الأحكام الجمالية حول النص الأدبي المدروس، فإن النقد الجديد يرفض هذا المسعى، ويشرئب إلى أن يعد النقد مجرد نشاط ذهني يساق حول نص آخر، دون أن يسعى بالضرورة إلى اتخاذ رداء القاضي المتحكم القادر على تعرية ما بالداخل»[٧٦]. الأمر الذي أدى به إلى الثورة على المناهج السائدة والدعوة إلى ما سماه بـ «المنهج الشمولي» أحيانا و«المستوياتي» أحيانا أخرى، إذ يقول: «أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا ولا أقول منهجا تكامليا إذ لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا»[٧٧]. وإذا كان أغلب النقاد يتفقون معه في رفض ما يسميه بعض النقاد بـ «المنهج التكاملي» أو المتكامل[٧٨]، والذي يبدو أن الناقد إبراهيم رماني يميل إليه، حيث يقول في حديثه عن المناهج النقدية: «إن منهج النقد ينبع أساسا من حل مشكلات الظاهرة الأدبية... ولذلك فإنه يمكن لهذه المناهج ـ بأفضل ما فيها ـ أن تتزاوج لتولد منهجا نقديا مكتملا، وبمستطاع طرق التعبير ـ الأكثر فائدة ـ أن تتعايش في بيت نقدي متعدد النوافذ»[٧٩]. إن رفض الناقد عبدالملك مرتاض لا يقف عند هذا الحد بل يمتد ليشمل كل المناهج المعروفة، بما في ذلك المناهج التي كان قد اتبعها في بعض دراساته كـ «البنيوية»، يقول: «نعالجها... دون أن نقع لا في فخ البنيويين الرافضين للإنسان والتاريخ والمجتمع إلا حقيقة اللغة الفنية من حيث هي سطح قبل كل شيء، ولا في فخ الماركسيين والاجتماعيين الذين يعللون كل شيء تعليلا طبقيا، وربطه بالصراع بين البنية الفوقية والبنية التحتية، ولا في فخ النفسانيين وهم الذين يودون جهدهم تفسير سلوك المبدع من خلال تفسير الإبداع، ولا في فخ الكلاسيكيين الانطباعيين المتعصبين الذين يتسلطون ظلما وعدوانا على المؤلف فيزعجونه بالترهات طورا، ويطرونه بالمدح طورا، ويقذفونه بالتجريح والقدح طورا آخر..»[٨٠]. والناقد من حقه رفض كل ما يراه غير صالح، إلا أن ذلك ينبغي أن يتم بطريقة موضوعية بعيدة عن النعوت التي تسيء إلى أصحابها. ويبقى في نظري «المنهج المستوياتي» الذي يدعو إليه لا يختلف عن «المنهج المتكامل» الذي رفضه، باعتبار المنهج وليد نظرية فكرية وهو ما ينقص نقد الدكتور عبدالملك مرتاض، إذ يكاد يتفق أغلب الدارسين لتجربته النقدية على غياب هذه النظرية وميله إلى التركيب بين المناهج. ولعل هذا الغياب هو الذي دفع به إلى اعتبار النقد التطبيقي يقوم على «اللامنهج». أو كما يقول: «بعبارة صغيرة، ولكنها جامعة، إن

اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج»(٨١). وهو ما يعني أن النقد عند الدكتور عبدالملك مرتاض قراءة حرة تستفيد من كل ما يمكن أن يخدم تحليل النص الأدبي بعيدا عن الارتباط بأية رؤية محددة مسبقا. وهذا المفهوم يتماشى مع قوله: «نلج عالم النص الأدبي عادة، من دون رؤية مسبقة، وربما من دون منهج محدد من قبل»(٨٢). بل إنه يرى أن النص الأدبي هو الذي يحدد منهجه الخاص به. وهذا الرأي يلتقي مع مفهوم الدراسة الأدبية التي لا ترتبط بمنهج محدد، وإنما تسعى إلى الاستفادة من كل ما يتيح لها الوصول إلى معنى النص ووسائله التعبيرية بعيدا عن التقييمية، باعتبار النص أجيز فنيا قبل ذلك. خلافا للنقد الذي يتميز بمناهجه المحددة، والتي يتم على أساسها تصنيف كتابات النقاد. والناقد في هذه الحالة يقرأ النص في ضوء منهجه، ويقيمه انطلاقا من رؤيته الخاصة للواقع وللفن. لذلك نجد الناقد العراقي فاضل ثامر يدعو أصحاب هذه الاتجاهات الشكلية الوصفية التي تكتفي بالكشف عن معمارية النص إلى إعادة الاعتبار للحكم والتقييم، قائلا: إنه «لا يمكن للرؤية النقدية الحداثية، على الرغم من الإغراءات الشكلية والجمالية، الاقتصار على موقف وصفي وموضوعي محايد للنص ولابد من تدعيم التحليل الألسني والأسلوبي والسيميولوجي والتأويلي بحد معين من حدود الحكم والتقويم. وهذا بدوره يجب أن يأتي تلقائيا ونابعا من حيثيات تأويلية مقنعة تستند إلى المعاينة الأمينة لجوهر النص ووراؤه وصولا إلى استقراء مستويات القيمة والرؤية في النص الأدبي وبيان مدى صلتها بالحياة والواقع»(٨٣). وهذا الرأي يبين بوضوح أن الأديب ينطلق من الواقع أو الحياة لينتهي بخلق العمل الأدبي، عكس الناقد الذي ينطلق من العمل الأدبي لينتهي بالواقع والحياة التي ابتدأ منها الأديب، وهو ما يعني وجوب معرفة الأديب والناقد معا بهذا الواقع معرفة موضوعية .

وانطلاقا مما سبق يمكن القول إن النقد حوار بين الذات القارئة والموضوع (النص المقروء)، وهو حوار مستمر ينم عن وجود اختلاف بين القارئ والنص في التصورات والرؤى والمنطلقات الفكرية والفنية، ويعبر عن تحمل القارئ لمسؤوليته من أجل كشف الجوانب المشتركة بينهما والتي توفر عنصر التواصل، والجوانب الجديدة المخالفة للمألوف والتي تمثل عنصر التفرد والإبداع. وهو في مسعاه ذلك لا يهدف إلى القضاء على الرأي الآخر المخالف له ومصادرته، وإنما البحث عن الحقيقة مهما كان لونها والتي لا يمكن امتلاكها إلا من خلال مواجهة الذات والواقع. فوجود الرأي الآخر دلالة على وجودك ودافع لك لمواصلة البحث عن الكمال الذي لا يتحقق إلا في العالم الآخر.

النقد والمنهج

وعلى كل فإن أغلب النقاد يميلون إلى التركيز على جانب الممارسة في النقد، ويرون أن هذا الجانب يمثل جوهر العملية النقدية، لأننا كما يقولون بحاجة إلى ممارسات نقدية لا إلى

نظريات في النقد. والواقع أن الممارسة النقدية تتطلب توافر المنهج الذي هو أساس الفعل النقدي، لأنه كما يقول ياسبرز: «إن قدرتنا على الإبداع تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ، ومن دون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرساء نستنطقها فلا تجيب»[٨٤]. والتركيز على المنهج لا يعود ـ فقط ـ لكونه «قواعد مؤكدة وضابطة. إذا رعاها الإنسان مراعاة دقيقة، كان في مأمن من أن يحسب صوابا ما هو خطأ»[٨٥]. وإنما للخلفية المعرفية المؤطرة للمنهج والتي لا يوليها بعض النقاد أهمية، إذ كثيرا ما «يعتبرون المنهج مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحثين على ضبط خطواتهم في التعامل مع القضايا التي يدرسونها، سواء أكانت نصوصا أو موضوعات، مما يبقي الخلفية الإبستيمولوجية المؤطرة لكل منهج، خارج إطار تصورهم الضيق لحجم المشكل وتشعباته ولا تؤخذ بعين الاعتبار في أي تعامل عملي ملموس، وكأن مسألة اختيار منهج من المناهج، مسألة في غاية البساطة، لا تتعدى إطار تفضيل خطوات إجرائية على أخرى ليس غير، وبذلك تستوي البنيوية التكوينية بالشكلية، والتحليل النفسي بالاجتماعي، متناسين أن: (كل مصطلح أو منهج إلا ويحمل في أحشائه، حتما خلفية فكرية، تختصر نفسها، ورؤيتها، وتحليلها، من خلال المصطلح النقدي، والمنهج الذي يلائمه ويستعمل في إطاره، ويتبادل الخدمة معه)»[٨٦]. وهو ما يعني أن قيمة المنهج لا تكتمل ولا تتحقق من خلال تلك الإجراءات البسيطة الظاهرة فحسب، وإنما من خلال الخلفية الفكرية التي تتشكل منها رؤيته للفن وللحياة، وتمثل السند النظري له. وهو ما يؤكده الناقد المغربي الدكتور عباس الجراري الذي يقول: «لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة، وفحصها، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس، وقواعد، وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة، وتقديم الدليل عليها، هذه مجرد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا، لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج، اقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج. ولكن هناك جانب آخر غير مرئي، باعتبار المنهج أولا وقبل كل شيء، وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية، ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة. من هذين الجانبين: المرئي واللامرئي، يتكون المنهج ـ أي منهج صحيح ـ من حيث هو منظومة متكاملة ومتناسقة»[٨٧]. وهذا الجانب اللامرئي ـ كما يذهب الدكتور عباس الجراري ـ هو الذي لا يزال ينقصنا على الرغم من الادعاءات الكثيرة التي ترى أننا قد أتخمنا من الكلام عن النظريات النقدية. ولا أدل على ذلك من التذبذب أو الخلط المنهجي الذي يسم أكثر الأعمال النقدية العربية. وهو ما أشار إليه الدكتور فاضل ثامر وهو يتحدث عن النقاد الحداثيين العرب، حيث قال: «يمكن أن نتحدث هنا عن انعطاف بعض النقاد نحو هذه المناهج الجديدة فنلاحظ أنه كان حادا، ومفاجئا، مما أكسب الكثير من الدراسات والبحوث النقدية صفة الارتجال والتقليد والميكانيكية، والاكتفاء بتقديم شروحات وتفسيرات للاتجاهات والمناهج النقدية المختلفة»[٨٨]. ولا شك أن ذلك ناتج عن غياب الرؤية الفكرية

للمنهج، مما جعل بعض النقاد العرب وهم يحاولون تطبيق بعض المناهج النقدية الغربية المعاصرة يقعون في الخلط نتيجة الفصل بين النظرية والمنهج، باعتبار النظرية وليدة ظروف معرفية وتاريخية مختلفة عن الظروف التي يعرفها الوطن العربي. لذلك نجد النقاد كثيرا ما يركزون على إبراز دور ومكانة المنهج في العملية النقدية باعتباره أساس الاختلاف بين النقاد، وهو ما يراه الناقد محمد مصايف حيث يقول: «يتفق النقاد والأدباء على أن للنقد دورا أساسيا في تطوير الحركة الأدبية، والاختلاف إنما هو في تحديد المناهج النقدية الأكثر فعالية ونجاعة. على أن النقاد يتفقون كذلك، أو يكادون يتفقون، على أن لكل عصر مناهجه النقدية الخاصة، وعلى أن هذه المناهج تتطور بتطور الأدب والمجتمع، وباختلاف الفنون والأنواع الأدبية»(٨٩). وهو ما يشاركه فيه الدكتور عبدالملك مرتاض الذي يؤكد «ان كل نظرية نقدية إذن يدعي لها صاحبها، أو تدعي لها مدرستها برمتها، قوة الثبات، وقوة التحكم في الكليات، فإنما يكون ذلك ضربا من السعي إلى إيصاد باب للتحول الذي لاخير في الحياة، عقلية كانت أم مادية، إذا أغلق. وإذن فالخير كل الخير في فتح الباب على مصراعيه للاجتهاد النقدي، أي لمحاولة تطوير الرؤية النقدية، وبلورة فلسفتها النظرية، وصقل تجربتها عبر المدارس النقدية المختلفة»(٩٠). وإذا كنا نشارك الناقدين رأيهما، فإننا نلاحظ شيئا من الخلط عند الناقد عبدالملك مرتاض الذي يدعو إلى توسيع دائرة الرؤية النقدية وفلسفتها النظرية لتصقل عبر «المدارس النقدية المختلفة». وهو ما يعني البحث عما سماه بـ «التعددية المنهجية» التي تقوم على إلغاء الحدود بين المناهج وفلسفاتها. ولعل هذا ما أدى به إلى رفض المناهج المستجلبة من خارج النص والقول بأن النص الأدبي هو الذي يحدد المنهج الملائم لدراسته. على الرغم من أن الناقد يقر بـ «أن لا نزعة نقدية تأسست على عدم، وصبت في عدم، بل، كما لا حظنا بعض ذلك من قبل، ان كل نزعة تنهض على خلفيات فلسفية وأيديولوجية، ولا أحد ينكر ذلك»(٩١). وإذا كان الأمر كذلك، فإنه يعني أن الناقد هو صاحب رؤية فكرية محددة ومنهج معين، وهو من خلالهما يرتاد الآفاق الإبداعية ويقيم الحوار معها، دون أن يتكئ على آراء غيره أو يستند إلى أحكام الآخرين. خلافا للدارس الأدبي الذي - غالبا - ما لا نجده يمتلك مثل هذه الرؤية والمنهج. ومن ثم يبقى انفتاح الناقد على المناهج النقدية والمدارس الأخرى «أداة لاكتشاف الذات عبر الآخر، لا لإضاعتها وإذابتها فيه، كما هو حاصل الآن»(٩٢) عند بعض النقاد الذين اتسم نقدهم بغياب الوعي النقدي وانعدام الرؤية التاريخية، فوقعوا في تكرار المقولات المعرفية الغربية، بدلا من البحث عن تأسيس الذات وإيجاد حوار بينها وبين الواقع التاريخي بمختلف مكوناته، لا سيما وأن الحوار النقدي لا يهدف إلى القضاء على الرأي الآخر، وإنما لتأكيد وجوده بوجود الآخر.

إن النقد المنهجي كما يذهب الدكتور حسين مروة هو ما كان «مؤسسا على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية

في العمل الأدبي. واعتماد هذه الأصول يقتضي من الناقد أن يتجهز كذلك بقدر من المعرفة تتصل بشؤون النفس الإنسانية وقوانين تطور المجتمع وطبيعة العلاقة بين هذه وتلك، وفهم الشخصية الإنسانية في ضوء هذه المعرفة، بالإضافة إلى الإلمام - ضرورة - بأهم قضايا العصر التي تساعد معرفتها الناقد على تحديد موقف العمل الأدبي تجاه هذه القضايا فكرية كانت أم اجتماعية أم سياسية أم فنية..»[٩٣]. وبالتالي فإن الناقد الذي يفتقر إلى المعرفة بهذه الأسس لن يستطيع تجاوز مرحلة النقد الانطباعي - Critique impressionniste - أو التأثري. وهو بذلك لا يسهم «في تطوير الحركة النقدية لأنه لا يقدم للناقدين الآخرين ولا لقراء الأدب ولا لخالقي الأدب مقياسا أو أساسا يمكن أحدا من هؤلاء أن يتخذه منطلقا لفهم القيم الأدبية فهما ينفذ به إلى جوهر العمل الأدبي ومراميه وجمالياته، ما دام النقد على هذا الوجه لا يستند إلى ذاتية ذوقية لا تتكرر عند الآخرين»[٩٤]. فالتأثرية أو الانطباعية تمثل مرحلة أولى في النقد الأدبي ولا يمكن اعتبارها منهجا نقديا مكتفيا بذاته، بل يجب أن تتبعها مرحلة أخرى موضوعية يستند فيها الناقد إلى الأصول والمبادئ العامة لتبرير أحكامه النقدية وجعلها مقبولة عند الآخرين. فالنقد الأدبي يبدأ أساسا بالتأثر حيث يقرأ الناقد العمل الأدبي فيتأثر به سلبا أو إيجابا، ثم يعمد بعد ذلك إلى تسجيل ملاحظاته وتعليلها تعليلا علميا وفق رؤيته وفلسفته الخاصة. فالأساس في النقد كما يقول محمد مندور هو (الذوق) «الذي يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيع أي تحليل»[٩٥]. وبالتالي فإن «الناقد الفاقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقدا حقا ما لم يكن قادرا على أن يتلقى من العمل الأدبي، أو الفني، انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة الترِبة، ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته، أو ألوان الأدب والفن المختلفة»[٩٦]. ذلك أن معرفة الأصول والقواعد والنظريات النقدية لا تكفي لتكوين الناقد القدير، وإنما يجب توافر الذوق السليم والحس المرهف إلى جانب تلك القواعد والأسس، كي يتمكن الناقد من تبرير انطباعاته بحجج عقلية تجعلها مقبولة عند الغير. خاصة وأن الناقد يهدف من عمله إلى تبصير الكاتب والقارئ بخفايا العمل الأدبي، وبالقيم التي يحتويها ذلك العمل أو يفتقدها. ومن ثم فإن مصطلح النقد الأدبي يشير إلى ذلك النقد المنظم الذي يستند إلى دعامة فلسفية ومنهج مبني على أسس واضحة المعالم، ويسير وفق خطوات منتظمة للوصول إلى تحقيق أهدافه المحددة من خلال تعامله مع النص الأدبي وتحليله تحليلا موضوعيا يبرز خطواته الأساسية ودعائمه الفكرية. وهذا لا يعني ما ذهب إليه بعض النقاد من «أن التزام الأصولية أو المنهجية في النقد الأدبي يؤدي إلى نوع من الميكانيكية في عمل الناقد.. أي أن الناقد الملتزم نهجا معينا لا بد أن يخضع كل عمل أدبي ينقده إلى مقاييس ثابتة جامدة يرسمها له المنهج الذي يلتزمه، بحيث يقول في هذا العمل الأدبي ما يقوله في ذلك، ثم يقوله في غير هذا وذاك، بصور من

التكرار الآلي الرتيب، فيتجمد النقد بذلك، وتتجمد شخصية الناقد، وتتعطل عنده حساسية التذوق الجمالي، وعندئذ تتشل حركة النقد الوظيفية وتنتفي منه الفائدة والغاية...»[٩٧]. والحقيقة هي خلاف ذلك، فالتزام الناقد بمنهج ما، يعني تحديد وسائله الفنية والفكرية التي يستخدمها في دراسة نص إبداعي، كما يعني أيضا تحديد الهدف من مجمل الجهد النقدي الذي يبذله الناقد من أجل الوصول إلى الغاية المرجوة. ولكن ذلك لا يعني الجزم القاطع في الوسائل الفنية والفكرية، فصفة المنهجية كما يقول حسين مروة لا يستحقها النقد «إذا قامت على أسس أو مقاييس ثابتة ثبوت جمود وتحجر، وإنما تستحقها - صفة المنهجية - حين تكون الأسس والمقاييس هذه ثابتة من حيث الجوهر، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة ما...»[٩٨]. فالفكر أو النقد الذي يقيد نفسه في قواعد وأسس ثابتة ثبوتا قطعيا سينتهي إلى الموت لا محالة لأن حركة التاريخ ستتجاوزه، وسيجد نفسه عاجزا عن مسايرة حركة الواقع التي هي في تطور مستمر. ومن ثم فإن الناقد كي يؤدي دوره ووظيفته مطالب بالجمع بين المرحلتين الذاتية التأثرية والموضوعية، ما دام الأدب لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى أحجام تقاس أو توزن. وأن النقد لن يصبح علما معياريا على رغم تدرجه في الاتجاه العلمي، أي نحو تكوين منهجية ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعيا.

إن لجوءنا اليوم إلى مناهج نقدية ظهرت في بيئة غير بيئتنا، ووجدت لحل مشاكل وقضايا تختلف - قليلا أو كثيرا - عن مشاكلنا وقضايانا، يعود في أساسه إلى الرغبة في اللحاق بالركب الحضاري وتوفير الجهد وربح الوقت في اكتساب الخبرة والتجربة، ومعالجة القضايا الراهنة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى الجمود والتحجر الذي أصاب ثقافتنا وفكرنا منذ عدة قرون حيث أصبحت لا تستطيع مسايرة حركة الواقع التاريخي وصيرورته، الشيء الذي أوقعنا في حالة انفصام جعلت التراث يعد من أكبر الإشكاليات التي يواجهها النقد العربي المعاصر، لأن التراث الفكري والأدبي والنقدي الذي يفترض في جزئه الإيجابي الحي أن يكون بمثابة الأرضية التي ينطلق منها النقد في طرح رؤيته المستقبلية لم يحدث له ذلك لأسباب كثيرة ليس مجالها الآن.

وعلى كل فإن النقد الأدبي بهذا المنظور يفرض على الناقد تقييم جميع الأعمال الأدبية القديمة والحديثة، وتفسيرها بمقاييس ورؤية العصر الحديث، ووفق فلسفة المجتمع المعاصر، وليس بمقاييس بيئتها وعصرها، مادامت تلك الأعمال تطبع وتقرأ في عصرنا ويتأثر بها شبابنا. ومن ثم فإن من حقنا أن نزنها بموازيننا الخاصة، ونحكم عليها وفق حاجاتنا وحاجات مجتمعنا، لأن الإبداع الأدبي ليس هو محاكاة القدماء العرب أو المحدثين الغربيين في أفكارهم وكلماتهم وأساليبهم وأهدافهم، وإنما هو «النظر الموضوعي إلى المجتمع ومحاولة الوصول إلى كنه حقائقه

وأصوله والتعرف على أسباب سعادته وتعاسته»[99]. وهو ما يهدف إليه النقد الواقعي باتجاهاته المختلفة، ويفرضه واقعنا المتسم بالفقر والجهل والاستغلال، وما إلى ذلك. الشيء الذي يجعل المنهج النقدي يختلف عن المناهج العلمية الأخرى، لأن الظواهر الطبيعية ثابتة ومحددة، وبالتالي يمكن إعادة التجربة عليها. أما الظواهر الأدبية والنقدية فلها خصوصياتها لارتباطها بالعلوم الإنسانية التي لا تعرف الثبات والاستقرار، فهي دائما في حركة وتطور وجدلية مستمرة. ومن ثم فإن الناقد الأدبي يستمد منهجه ورؤيته للحياة من واقعه المعيشي ومن التطور الحضاري الذي يعرفه مجتمعه، على رغم ما يذهب إليه بعض النقاد الذين يرون أن أي منهج نقدي يكتسب صفة المنهجية العلمية يخرج عن حدود محليته الضيقة ويصبح قابلا للتطبيق والاستخدام في أي أدب كان. وهو ما يرفضه الواقع بجوانبه المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ذلك أن لكل مجتمع ظروفه ومميزاته الخاصة، ولكن هذا لا يمنع من الاستفادة بالمنهج وأدواته مادام صالحا لواقعنا وظروفنا. والأساس في ذلك هو الاختيار، اختيار منهج ملائم لظروفنا، ومعبر عن طموحاتنا، وقادر على المساهمة في حل مشاكلنا. على أن يبقى للناقد الحق في اختيار المنهج الذي يتماشى مع تصوراته للحياة وللفن، «منهج يراعي الفن والاتجاه والنوع والمدرسة مراعاة كاملة، ولا يجب أن يكون لنقادنا منهج واحد... وإنما الذي يجب هو ألا يباشر الناقد عمله بطريقة عفوية أو ارتجالية غير مدروسة، فالأثر الأدبي ليس مناسبة لقول كل شيء، ولا فرصة للتخفف من أفكار قد تتفق وقد تختلف مع أفكار صاحب الأثر الأدبي، بل الأثر الأدبي شيء قائم بذاته له شخصية تامة أو ناقصة..»[100]. وانطلاقا من هذا التصور للمنهج حدد الناقد محمد مصايف منهجه في قوله إنه: «منهج يقوم أساسا على الموضوعية في البحث، والاعتدال في الحكم، واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والأيديولوجية، فلا اتخذ موقفا إلا عند الحاجة، وانطلاقا من النص الذي أدرسه»[101]. وهنا كما يقول: «ينبغي أن نفرق هاهنا بين المذهب الأدبي والمنهج النقدي، فالأول اتجاه ورؤية وموقف، والثاني طريقة وأسلوب في المعالجة. والأهم هنا في نظري هو تحديد المنهج قبل الممارسة، لأن هذا التحديد يعصم الناقد من عشوائية مضرة، ويجعله يدرس العمل الأدبي دراسة موضوعية تعتمد على الشاهد المأخوذ من النص المدروس لا على الشاهد المقتطع من مطالعات نقدية سابقة»[102]. والواضح من النصين أن الناقد محمد مصايف يحدد مفهوم المنهج في طريقة وأسلوب معالجة العمل الأدبي، وهو تحديد يتسم بالسطحية والبساطة، وترتبط معالمه أكثر بشروط الناقد بدلا من المنهج بالمفهوم الاصطلاحي الدقيق.

أقسام النقد

يذهب أغلب النقاد إلى تقسيم النقد إلى قسمين رئيسيين هما: النقد النظري والنقد التطبيقي. ويعتبرون النوع الثاني نتاجا للنقد النظري الذي يزوده بالأصول والمعايير والوسائل

المنهجية التي يمكن أن يستند إليها في دراسته للنص الأدبي، فهو كما يقول الدكتور عبدالملك مرتاض: «النقد النظري ضروري لازدهار العقل المعرفي من حيث هو ذو طبيعة تأسيسية وتأصيلية»[١٠٣]. لذلك نجد الدكتور عبدالله الركيبي يدعو النقاد إلى عدم الفصل بينهما قائلا: «إن المهم أيضا ألا نفصل بين النظرية والتطبيق، فمشكلة النقد عندنا في الجزائر تتمثل في هذا الفصل بين الوعي بالنظرية وبين عدم تحقيقها وتطبيقها في النص المنقود»[١٠٤]، لأن الفصل بينهما كثيرا ما يؤدي بالنقاد إلى الانحراف بالنقد عن منحاه. وإن كنا لانعدم وجود رأي آخر مخالف لهذا التصور، فالناقدة عمارية بلال الشهيرة بـ (أم سهام) ترى على الرغم من اعترافها بأهمية النقد النظري «أن النقد الذي يمتزج فيه العلم بالفن يعتبر الإطار الضروري الذي تتشكل في داخله الأعمال الإبداعية وتنمو نموا إيجابيا أو سلبيا، فعلى الرغم من أهمية الجانب التنظيري الذي يهيئ الأرضية الخصبة ويوجه إلى الطريق الصحيح ويثير بلا شك حساسية الذوق والجمال لدى الأديب، فقد تبين أن الجانب التطبيقي الذي يتناول العمل الإبداعي عن طريق التفاعل معه والالتحام الكامل مع أجزائه واستجلاء صوره الداخلية والخارجية والتذوق القائم على الرؤية الصحيحة السليمة له أيضا أهميته الكبرى ودوره الفعال»[١٠٥]. والحقيقة أن النوعين لهما أهميتهما في العملية النقدية، وإن كان التركيز في الغالب يتجه إلى النقد التطبيقي الذي تتطلب ممارسته شيئا من الإلمام بالجانب النظري، لأنه أساس كل سلوك، إذ «إن أي عمل لا بد أن يرتكز على قدر من التفكير النظري وما أحوجنا إلى توحيده. ليس من أجل الارتماء في أحضان الجمود العقائدي، وإنما لانتشال ثقافتنا من براثن الفوضى والتشتت والضياع»[١٠٦]. ويبقى مجال النوعين وميدانهما هو النص الأدبي، وهو ما يراه الناقد عبدالملك مرتاض، حيث يقول: «وغاية النقد في الحالين تمثل الاهتداء إلى حقيقة النص بتعبير فلسفي، أو فهمه بتعبير الهرمونيطيقا الغادميرية، أو تفسيره بمصطلح الدينيين، أو علاقة الدال بالمدلول بمصطلح البنيويين، أو الكشف عن نظام الإشارة فيه بتعبير السيميوتيكيين، أو تفكيكه وتسريحه على طريقة التفكيكيين»[١٠٧].

-1 د. عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة. ١٩٧٦. ص ٢٥٨.
-2 إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية. المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر. ١٩٩٢. ص٢٤.
-3 د. غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. دار الطليعة، بيروت. ط. ١٩٨١/١. ص١٢.
-4 د. محمد مندور: في الأدب والنقد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة. ١٩٧٣. ص١٠.
-5 محمود أمين العالم: توفيق الحكيم مفكرا وفنانا. دار شهدي للنشر، القاهرة. ١٩٨٥. ص٩.
-6 د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. ش. و. ن. ت. الجزائر. ١٩٨١. ص١٦.
-7 م. ن. ص٢٦.
-8 يراجع: د. محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. ش. و. ن. ت. الجزائر ١٩٨٣.
-9 م. ن. ص٢٧.
-10 م. ن. ص٢٨.
-11 م. ن. ص٢٨.
-12 م. ن. ص٢٦.
-13 عمار بن زائد: النقد الأدبي الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. ص٣٢.
-14 إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية. ص٧.
-15 محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة. دار المستقبل العربي، القاهرة. ١٩٨٥. ص٢٣.
-16 تزفيتان تودوروف: الشعرية. ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر، المغرب. ط. ١٩٩٠/٢. ص١١.
-17 م. ن. ص١٧.
-18 م. ن. ص١٨.
-19 د. عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث. ص٢٣٧.
-20 محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد. دار الحداثة، بيروت. ط. ١٩٨٤/١. ص٥٢.
-21 د. محمد مندور: الأدب وفنونه. دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة. ١٩٨٠. ص١٣٧.
-22 حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت. ط. ١٩٨٦/٣. ص٢٢.
-23 م. ن. ص. ن.
-24 د. محمد مندور: الأدب وفنونه. ص١٣٩.
-25 د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة. ص١٨٧.
-26 تودوروف: الشعرية. ص٢٠.
-27 م. ن. ص١٨٥.
-28 د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. ص٢٦.
-29 م. ن. ص٢٩.
-30 م. ن. ص١٤.
-31 م. ن. ص. ن.

الهوامش

-32 د. محمد مندور: الأدب وفنونه. ص١٤٤.
-33 م. ن. ص١٤٦.
-34 مخلوف عامر: تجارب قصيرة وقضايا كبيرة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ١٩٨٤. ص ٨٨.
-35 إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي. دار الشهاب، باتنة. الجزائر. ط. ١/١٩٨٥. ص٢٤.
-36 م. ن. ص. ٩٢.
-37 د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. ص١٥.
-38 محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية. الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، القاهرة. ١٩٧٠. ص١٨٨.
-39 د. شكري محمد عياد: (مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر). مجلة «فصول» م ١/ ع. ٣/ إبريل ١٩٨١. ص. ٢٤٣.
-40 عبدالكريم بنثابت: حديث مصباح. سلسلة كتاب البعث. تونس. ١٩٥٧. ص ٦١.
-41 د. محمد مندور: الأدب وفنونه. ص١٥٠.
-42 م. ن. ص. ن.
-43 محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه. ص١٨٧.
-44 د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. ص. ١٠.
-45 تودوروف: الشعرية. ص١١.
-46 صبري حافظ: (وضع الفنون الأدبية الراهن ومشكلاتها). مجلة «المجلة» ع. ١٠٣. يوليو ١٩٦٥. ص٩٥.
-47 د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. ص٢٢.
-48 د. غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. ص١٢.
-49 م. ن. ص١٥.
-50 إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية. ص٢١.
-51 م. ن. ص١٦.
-52 حنا عبود: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث. منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨. ص٢٧١.
-53 محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه. ص١٨١.
-54 رئيف خوري: الأدب المسؤول. دار الآداب، بيروت. ط. ١/١٩٦٨. ص١٦٩.
-55 د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. ص٢٢.
-56 م. ن. ص٢٣.
-57 د. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ١٩٨٣. ص٥٠.
-58 مخائيل نعيمة: الغربال. مؤسسة نوفل، بيروت. ط. ١١/١٩٧٨. ص١٨.
-59 د. عبدالملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري «دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية». دار الحداثة، بيروت. ط. ١/١٩٨٦. ص٢٤٥.
-60 د. عبدالملك مرتاض: (القراءة وقراءة القراءة. خوض في إشكالية المفهوم) مجلة «علامات» مجلد ١٤ الجزء ١٥ مارس ١٩٩٥. ص٢٠١.
-61 د. عبدالملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة. دار المنتخب العربي، بيروت. ١٩٩٤. ص ١٦.

62- م. ن. ص١٩.
63- د. عبدالملك مرتاض: (القراءة وقراءة القراءة..). ص٢١٥.
64- م. ن. ص٢٠٩.
65- د. إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي. دار المعارف بمصر، القاهرة. ١٩٨٢. ص٧.
66- مخلوف عامر: تجارب قصيرة وقضايا كبيرة. ص١٢.
67- د. عبدالملك مرتاض: قراءة القراءة.. ص٢١٥.
68- د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. ص٢٦.
69- م. ن. ص١٤.
70- جماعة من الأساتذة: حاضر النقد الأدبي. ترجمة: د. محمود الربيعي. دار المعارف بمصر، القاهرة ط. ١٩٧٧/٢. ص٣٧.
71- د. عبدالملك مرتاض: أ. ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ص١٥.
72- د. عبدالملك مرتاض: قراءة القراءة.. ص٢٠١.
73- يراجع: يوسف وغليسي: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية. (رسالة ماجستير). معهد الآداب، جامعة قسنطينة. ١٩٩٦.
74- د. عبدالملك مرتاض: (نظرية النقد، ونظرية النص). مجلة «كتابات معاصرة «م. ١ ع. ١ تموز ١٩٨٩. ص ٢٨.
75- د. عبدالملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ١٩٩٥. ص١٦٣.
76- د. عبدالملك مرتاض: أ. ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي). ص١٢.
77- د. عبدالملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي لحكاية جمال بغداد. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ١٩٩٣. ص١٠.
78- من دعاة «المنهج المتكامل» سيد قطب في كتابه «النقد الأدبي أصوله ومناهجه». دار الشروق، بيروت. ط. ١٩٨٣/٥. ص٢٢٥.
79- إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي. ص٢٢.
80- د. عبدالملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص١٠.
81- د. عبدالملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص٥٥.
82- د. عبدالملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي. ص١١.
83- فاضل ثامر: اللغة الثانية. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط. ١٩٩٤/١. ص١٢٣.
84- جماعة من الأساتذة: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية. مقدمة الكتاب: للطاهر وعزيز. منشورات توبقال، المغرب. ط. ١٩٨٦/١. ص٦.
85- نجيب العوفي: ظواهر نصية. عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب. ط١٩٩٢/١. ص٧.
86- د. عبدالعالي بوطيب: (إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث) مجلة «عالم الفكر». م ٢٣ العددان الأول والثاني. يوليو.. ديسمبر ١٩٩٤. ص٤٥٧.
87- د. عباس الجراري: خطاب المنهج. منشورات السفير، المغرب. ط. ١٩٩٠/١. ص٤٠.
88- د. فاضل ثامر: (مقاربات النقاد المعاصرين). مجلة «كتابات معاصرة». المجلد الأول، العدد ٢ آذار ١٩٨٩. ص ٣٢.

89- د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. ص١٩.
90- د. عبدالملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي. ص٥.
91- م. ن. ص٧.
92- د. عبدالعالي بوطيب: (إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث). مجلة «عالم الفكر». ص ٤٥٥.
93- حسين مروة: دراسات نقدية في المنهج الواقعي. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت. ط. ١٩٨٦/٣. ص١٩.
94- م. ن. ص٢١.
95- د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. ص٧٢.
96- م. ن. ص٢١٥.
97- حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. ص٢٠.
98- م. ن. ص. ن.
99- سلامة موسى: (الواقعية في الأدب العصري). مجلة «الآداب». ع. ١٩٥٨/٥. ص٣٥.
100- د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. ص١٦.
101- د. محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية. ص٥.
102- د. مصايف: دراسات في النقد والأدب. ص٢٥.
103- د. عبدالملك مرتاض: (النص نقده ونقاده). مجلة «كتابات معاصرة» م ١. ع ٣. تموز ١٩٨٩. ص١٨.
104- د. عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث. ص٢٥٤.
105- عمارية بلال (أم سهام): شظايا النقد والأدب. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. ١٩٨٩. ص١١٥.
106- مخلوف عامر: تطلعات إلى الغد. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. ١٩٨٣. ص٩.
107- د. عبدالملك مرتاض: النص نقده ونقاده. مجلة كتابات معاصرة م ١. ع ٣. ص ١٩.

التأصيل الإجرائي
لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي

أ. مسلك ميمون*

إن المفاهيم لا تتكون من فراغ، وإنما هي نتيجة حرص دائم، ومثاقفة مستمرة، وعمل دؤوب، في ميدان من الميادين الفكرية، أو الاجتماعية، أو العلمية... وحسب عمق التدبر والممارسة، والجد والمثابرة، تتعمق المفاهيم وتتجذر، وتتخذ مسار التطور والارتقاء... وحسب قلة الموارد، ونضوب الينابيع، والرضا بالأقل، والاكتفاء بما هو كائن، وعدم الطموح لما ينبغي أن يكون... تضيق المفاهيم وتنحسر، وتجف عيدانها وتتكسر.

ولعل من المفاهيم التي انشغل بها الفكر العربي طويلا، ومازالت تشكل هاجسا يؤرق الكثير من النقاد. مفاهيم تخص الشعر كدلالة، ومنطوق فني... لقد استعرضت الكثير من الآراء، فوجدتها تنقسم إلى قسمين:

١ـ منها مايحدد مفهوم الشعر نظريا، ولا يعمد إلى التطبيق الفعلي، ولايستند إلى شواهد. فيأتي المفهوم حلوا كالشعر، جميلا كالخيال، ولافائدة أكثر من ذلك.

٢ـ ومنها ما يحدد مفهوم الشعر إجرائيا، فيعمد إلى التطبيق، ويستند إلى الشاهد. وهذا الصنف ـ بدوره ـ ينقسم إلى قسمين:

أ ـ قسم يخص نقادا تزودوا بالفلسفة وآراء الفلاسفة. فجاء مفهومهم للشعر على درجة من الوعي والعمق، كما هو الشأن عند السجلماسي.

ب ـ أما القسم الثاني فيبدو أن أصحابه ائتزروا مئزر المحافظة الخجولة، وانغلقوا على أنفسهم، فاستهلكوا ملكاتهم وتراثهم، ولم يتجاوزوا ذلك.

* كاتب مغربي.

ولعل هذا الصنف من المحافظين، هو ما يهمنا في هذا البحث. استقصاء لما وصلت إليه درجة الوعي الفني، والاجتهاد المفاهيمي عند طبقة المحافظين. وسنأخذ شاهدا على ذلك، ابن سلام الجمحي، من خلال كتابه: (طبقات فحول الشعراء) والبحث، محاولة لإبراز (التأصيل الإجرائي لمفهوم الشعر) ولعل هذا من أهم مميزات الكتاب، الذي وضع خصيصا لتوثيق الشعر العربي. وسنتناول (التأصيل) من خلال ثلاثة محاور:

١ ـ وجوه الائتلاف والاختلاف في تحديد مفهوم الشعر عند العرب.

٢ ـ مفهوم الشعر من خلال مقدمة (طبقات فحول الشعراء).

٣ ـ مفهوم الشعر من خلال المصطلحات النقدية لابن سلام الجمحي.

١ ـ وجوه الائتلاف والاختلاف في تحديد مفهوم الشعر عند العرب

من أقدم الفنون العربية وأجلها، وأقربها إلى النفس والوجدان العربي.. فن الشعر. لقد انبثقت العناية الكبرى بهذا الفن منذ القديم. الشيء الذي أوجد في مضمار التأصيل والتنظير.. مفاهيم علمية لأدباء ونقاد أبوا إلا أن يحددوا لهذا الفن إطاره وخصائصه وحيا واستلهاما من معطيات ومقومات الشخصية العربية.

وفي هذا لا نغمط الفكر الإغريقي حقه في السبق إلى عدة مفاهيم، تلقفها العرب عن طريق الترجمة، خاصة في العصر العباسي: كمفهوم صلة الفن بالطبيعة، ومفهوم المحاكاة، ومدى تمثل كل هذا من طرف العقل العربي، ومدى التعقيب والإضافة حسب ماكان يقتضيه الموقف. وتفرضه الحاجة... فإن ظلت الفنون الإغريقية تستجيب لصيحة رفعت في القرن الخامس قبل الميلاد مفادها: إن (الإنسان مقياس لكل شيء)، فإن المفكر العربي الإسلامي، لم يعمد إلى ذلك أبدا. بل ظلت بحوثه في نسق فني، روحي، لاتدخل حقل المجازفة بالقول والادعاء: بفكرة الخلق، أو إعادة خلق الحياة، أو مشاكلة الله في إبداعه الفذ...

ونستخلص من ذلك، أن الرؤية العربية الإسلامية للفن عموما، وللشعر بخاصة، ظلت مخالفة لما اعتبرته أمم أخرى من صميم الفن، والذي لا يقوم إلا عليه. والسبب في ذلك يعود لتعاليم الإسلام، التي تخالف في جوهرها جل ما تعارف عليه الناس من قبل. الشيء الذي أغنى الفلسفة العربية الإسلامية، فجعلها مصدر إلهام وإيحاء لحلول شتى تخص الإنسان في جميع مجالاته الخاصة، كما أغنى النقد والإبداع العربيين، فكان التوفيق بين جمالية النص وتأثيره، والوعي بالالتزام في إصلاح المجتمع وبنائه، والاهتمام بالواقعية كما يراها الإسلام في حياة العبد، وعلاقته بربه بل كان للإسلام بالغ الأثر في فن الشعر من حيث الأسلوب: كالقسم،

والدعاء، والقصص القرآني، وضروب اللفظ واللغة، والصور والأخيلة، والاقتباس... والأمثلة كثيرة في هذا الباب، سواء في الشعر أو في الأدب عامة(*).

أ- فالإسلام - بمبادئه السمحة - خدم الفن عموما. بيد أن المسيحية وغيرها، وحتى على مستوى المذاهب الوضعية.. استندت كلها إلى الفن، واتخذته وسيلة لنشرها وتعميمها. ومن ثم نصبت التماثيل، والصور، وأقامت المذابح، وشيدت الكتدرائيات والأهرامات... وهكذا اختلفت الرؤية، وشط المزار. من خلال هذا، قد يتبادر للذهن سؤال: هل استطاع العرب المسلمون أن يحددوا مفهوما للفن عامة، وللشعر خاصة؟

إن الإرث الإغريقي وإن كان قد تسرب عن قصد، أو عن غير قصد، للإبداع العربي، خاصة ما يتعلق بآراء أفلاطون ومدى سريانها في مقولات الكندي، والفارابي، وابن سينا... فيما يتعلق بالنفس، وصلاحها وخلودها. وعن عالم الحس وفساده وزواله... فإن الشعر العربي عرف رجع الصدى الناجم عن ذلك. فإن فكرة الجمال الباطن، والجمال الظاهر، يشخصها المتنبي في قوله:

مما أضر بأهل العشق أنهم ... هووا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا

تفنى نفوسهم دمعا وأعينهم ... بإثر كل قبيح وجهه حسن

كما نلاحظ فكرة (التأمل) في بيت لأبي نواس:

يزيدك وجهه حسنا ... إذا ما زدته نظرا

إن محاولة التأثر والتأثير ماثلة للعيان، خاصة فيما يتعلق بآراء أرسطو طاليس، فضلا عن حكمة أستاذه أفلاطون. إلا أن الخلاف في أمور شتى كان قائما بين العرب وحكماء الإغريق:

ففي الطب خالف ابن النفيس جالينوس في تشريح القلب، وخالف ابن سينا أرسطو في تكوين الجنين، وخالف ابن خلدون جالينوس في قضية خفة السودان.

أما في مجال الفن والأدب، فقد اتخذوا منزلة بين منزلتين: بين أفلاطون وأرسطو، معتمدين تعاليم الإسلام كمعيار للتناسب، مجتهدين ما أمكنهم الاجتهاد، في وضع إطار عام لآراء أرسطو، وفق نهج فلسفي عام للقضية الجمالية، كما فعل أفلاطون، وإن كان نسقه يغرق في المثالية والتجريد(1).

فاهتم العرب بالموسيقى (فن الحكماء) ولنتأمل كيف يتحدث عنها إخوان الصفا في القرن الرابع الهجري:

(... واعلم أن الأصوات، الحادة والغليظة، متضادات ولكن إذا كانت على نسبة تأليفية وامتزجت واتحدت وصارت لحنا موزونا، استلذت المسامع وفرحت بها الأرواح، وسرت بها النفوس،

* انظر كتاب الأمالي - أبو علي القالي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٢٦.
الصناعتين - أبوهلال العسكري، الأستانة - ١٣٢٠هـ.
العقد الفريد - ابن عبد ربه الأندلسي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٦.
الإسلام والشعر - الدكتور سامي مكي العاني، عالم المعرفة (٦٦ - شعبان/ رمضان، ١٤٠٣ هـ/يونيو ١٩٨٣م)
فضلا عن دواوين الشعر العربي ما بعد ظهور الإسلام.

وإن كانت على غير النسبة تنافرت وتباينت ولم تأتلف، ولم يستلذها السامع)[2] ولنتأمل - أيضا - كيف يصفون اللحن وفق المزاج: (أمزجة الأبدان كثيرة الفنون، وطباع الحيوانات كثيرة الأنواع، ولكل مزاج ولكل طبيعة، نغمة تشاكلها، ولحن يلائمها)، ثم يقولون: (كل جنس من الحيوان فإنما يأنس ويسر بما كان من نغمات جنسه، ويجتمع به ويألفه بحسب ماجرت عادته، وألفت طباعه.)

ولعل أقرب فن للموسيقى - إن لم يكن هو الموسيقى عينها - هو فن الشعر. ولتأصيل هذا الفن، عمد رواد هذا الفن ونقاده، إلى تحديد معالمه وأغراضه، فدرسوا لغته وأوزانه منذ القديم. فوجدوا أن مفهوم التناسب يشكل علاقة بين الأجزاء، فاختلفوا بهذا المفهوم في كل تنظيراتهم: حيث رد ابن سينا كل الحيل الشعرية إلى نسب بين الأجزاء[3]. كما ألح الجاحظ في مجال النقد الأدبي على مطابقة الكلام لمقتضى الحال. ويبلغ هذا المعنى تمامه عند أبي الحسن حازم بن محمد الأنصاري القرطاجني (٦٠٨ - ٦٨٤) فهو يرى أن تكون أجزاء القصيدة جيدة في نفسها، متناسبة بعضها إلى بعض: وإنما تستجاد مواد الفصول وتنتقى حيث تكون متناسبة الألفاظ والمعاني، حسنة الاطراد. ولإفادة الكندي - فيلسوف الإسلام - من نظريات أرسطو وأفلاطون فقد واصل تعميق مفهوم التناسب وبلغ به شأوا عظيما خاصة في كتاب (المصوتات الوترية) وهو كتاب في الموسيقى، ودراسة تناسب السلم الموسيقي.

ب- ولقد توالت المفاهيم والنظريات، كل يحاول التنظير للشعر، انطلاقا من مكوناته الثقافية ووعيه وذوقه.. فيقول ابن وهب الكاتب - من القرن الرابع الهجري- باقتضاب ومفاصلة: (واعلم أن سائر العبارات في لسان العرب، إما أن تكون منظوما أو منثورا، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام)[4].

ويجاريه ابن طباطبا العلوي بقوله: (الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم)[5].

ويأبى صاحب العمدة إلا أن يدلي برأيه في هذا الباب، فيقول: (وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لايشعر به غيره. فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه (...) كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس يفضل عندي مع التقصير)[6].

وابن رشيق يغرف من معين الأصمعي (ت٢١٦هـ) الذي كان يجد الشاعر الفحل، بعد توافر شروط حددها كالتالي: أن (... يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض، ليكون له ميزانا على قوله، والنحو، ليصلح به لسانه، وليقيم إعرابه، والنسب وأيام الناس، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب، وذكرها بمدح أو ذم)[7].

وفي اعتقادي أن مثل هذه الآراء المقتضبة، لا تحدد معنى الشعر كمفهوم اصطلاحي، لأنها تغفل ما أريد له الحياة، وهو الفعل، وقوة التخيل، ولكن قد تنبه إلى ذلك آخرون، كابن رشد

الذي دعا إلى (فعل الشعر) والسجلماسي - في كتابه: المنزع البديع - الذي اتخذ من التخيل جنسا بيانيا يقوم على أربعة أسس: التشبيه، والاستعارة، والمماثلة، والمجاز. ويتحدث عن التخيل الذي يصفه بالجنس فيقول: (وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية، وموضوع الصناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه ينظر، وعن أعراضه الذاتية يبحث)[٨].

ونجد لابن قتيبة (٢٧٦ هـ) رأيا في تحديد معالم القصيدة، ومفهوم الشاعر المجيد. إذ يقول في مقدمة كتابه (الشعر والشعراء): (وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار، والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها. إذا كان نازلة العمد في الحلول والظعن، على خلاف ماعليه نازلة المدر. لانتقالهم من ماءإلى ماء، وانتجاعهم الكلاء، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، ضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق. فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاءالراحلة والبعير. وقرر عنده مانال من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل. فالشاعر المجيد، من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد)[٩].

وبذلك يحتفظ ابن قتيبة بملامح المفهوم القديم للقصيدة. إذ ينحصر مفهوم الشعر عنده، في صورة من المحافظة، والتقليد. ولايرقى إلى مستوى أبعد وأعمق مما جاء به الأوائل. وفي ذلك يشاكل ابن سلام الجمحي كما سنرى. وشعرا، يبدي سويد بن كراع العكلي مفهومه للشعر فيقول:[١٠]

أبيت بأبواب القوافي كأنما	أصادي بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعدما	يكون سحيرا أو بعيدا فأهجعا
عواصي إلا ما جعلت وراءها	عصا مربد تغشى نحورا وأذرعا
أهبت بغر الآبدات فراجعت	طريقا أملته القصائد مهيعا
بعيدة شأو لا يكاد يردها	لها طالب حتى يكل ويظلعا

هذا مفهوم في الممارسة والتطبيق، لا في النظر والتأمل. ومع ذلك يتبين عسر المأخذ، ومشقة التعامل، مع فن لاينقاد إلا بالممارسة والموهبة، والدراسة وتشعب الثقافة.

وفي (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي (م٣٢٢هـ) نجد مفهوما تفصيليا لبناء القصيدة. وذلك بأسلوب تطغى عليه الصبغة التعليمية التلقينية: (... فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، فحص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا. وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه. ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوق وشيه بأحسن الفويق، ويسديه وينيره. ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منه حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يتفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها...

ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه في فنونه - صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد، ومن وصف الظلمات والأعيار، إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المفاوز والفيافي، إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل والحرابي والجنادب، ومن الافتخار إلى وصف مآثر الأسلاف، والاستكانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار، ومن الإباء والاعتياض، إلى الإجابة والتسامح، بألطف تخلص، وأحسن حكاية، بلا انفصال المعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلا به، وممتزجا معه)[11].

وهذا النص - على طوله - بصبغته التعليمية، كسابقه لابن قتيبة، لم يعط بعدا تأمليا نظريا... ولكنه اكتفى بتقريب الدلالة العامة وفق منظور وصفي يعتمد وجوه المقاربة التجانسية الشكلية كالتشبيه بعمل النساج، وعمل النقاش، وعمل الجوهري... وفي ذلك إبراز لجانب خاص من جوانب بناءالقصيدة. ولكن وإن لم يأت ابن طباطبا بجديد غير مقارنة القصيدة بالرسائل، فهذا - في حد ذاته - تطور في المفهوم الشعري العربي.

وفي جردنا هذا، تستوقفنا أبيات للبحتري في صراعه مع المحدثين. إذ يعرب - من حيث يدري أو لا يدري - عن مفهومه للشعر بشكل أكثر تطورا، وأعمق دلالة:

كلفتمونا حدود منطقكم ... والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ ... منطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفي إشارته ... وليس بالهذر طولت خطبه[12]

ويتخذ الشعر عند ابن المعتز مفهوما طبقيا، عنصريا خالصا. وهذا من غريب ما نظر لمفهوم الشعر في العصر العباسي:

«بدئ الشعر بملك وختم بملك... لأن الكلام الصادر عن الأعيان والصدور، أقر للعيون، وأشفى للصدور، فشرف القلائد بمن قلدها، كما أن شرف العقائل بمن ولدها»:

وخير الشعر أكرمه رجالا وشر الشعر ما قال العبيد(١٣)

وحين نتأمل كتابة القدماء، علماء البيان والبلاغة عموما... يلفت انتباهنا هذا الخلط بين الخصائص البلاغية للخطابة والشعر. الشيء الذي جعل نظرية الشعر تبدو قاتمة، غير واضحة المعالم عند القدماء. ولقد أشار إلى ذلك بنوع من التركيز، السجلماسي في كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) إذ قال: (وجب في العلم البيان من قبل عموم نظره للخطابة والشعر ألا يلتفت فيه إلى ما يخص صناعة صناعة منهما، إلا بعد القول فيما يعم منها أكثر من صنف واحد، إذ كان ذلك هو التعليم المنتظم. لكن السبب في ذكر أصحاب علم البيان متأدبي العرب هذا الجنس مختلطا. هو أنهم لم يكونوا تميزت لهم أقاويل شعرية من أقاويل الخطابية فلم يتبين لهم ما يخص صناعة صناعة منهما. بل كانت مختلطة عندهم)(١٤).

وإن كان هناك من يرى الفرق واضحا بين مقومات الشعر والنثر. إذ تحدد الشعر عندهم في كونه يشكل قولا موزونا مقفى، وإن كان صاحب المنهاج يرفض مثل هذا الرأي، وعنده ليس كل قول موزون مقفى شعرا(١٥).

ويأبى ابن طباطبا إلا أن يقيم الفرق بين الشعر والنثر على أساس النظم إذ يقول عن الشعر أنه: (كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم).(١٦)

ويذهب هذا المذهب في التصنيف ناقد آخر وهو قدامة بن جعفر حين يقول: إن الشعر (قول موزون مقفى يدل على معنى)(١٧). بينما يرى السجلماسي ضرورة المزج بين الوزن (الموسيقى) وعنصر التخييل، لإثبات الفرق النوعي بين النثر والشعر.

ولذلك يرى السجلماسي أن: (الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية)(١٨).

وهذا الكلام له جذور فلسفية، لأن التنظير لمفهوم الشعر العربي، لم يعرف لبناته الأولى إلا على يد فلاسفة عرب مسلمين: كابن رشد والفارابي، وابن سينا... وعنهم أخذ الكثير من المنظرين اللاحقين. بل إن أغلب ما جاء به السجلماسي من آراء في الشعر، إنما أخذها ـ مع بعض التصرف ـ من كتابات ابن سينا، وابن رشد. وقد يتبادر إلى الذهن سؤال: ماعلاقة الفلاسفة العرب بفن إبداعي كالشعر؟ تجيب عن ذلك الدكتورة ألفت كمال الروبي، صاحبة كتاب (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين):

(لقد نظر هؤلاء الفلاسفة إلى الشعر مقارنا بالصناعات المنطقية، ذلك أنهم جعلوه إحدى هذه الصناعات التي تبدأ بالبرهان فالجدل فالسفسطة فالخطابة فالشعر. وعلى هذا تناولوا البنية اللغوية في الشعر على أساس مقارنتها بالأبنية اللغوية في كل من البرهان والجدل

والسفسطة والخطابة وإن ركزوا في هذا التناول على مقارنة بنية اللغة في البرهان بنظيرتها في الشعر، بوصفهما متقابلتين. كما عنوا أيضا بمقارنة البنية اللغوية في الخطابة بنظيرتها في الشعر لاشتراكهما في بعض الخصائص. وكأن وضع الشعر في هذه المقارنة هو تحديد دوره المعرفي لتحديد كيفية الإفادة منه. ومن هنا تحددت نظرتهم إلى بنيته اللغوية من خلال الدور الذي نيطت به)[١٩].

إذن فإن دراسة لغة الشعر، من خلال مقارنة علمية جادة، بلغات وأنماط أخرى مخالفة... تبين لهم ماكان خفيا وراء هذه اللغة الساحرة. فحددت المعالم الخفية، وأصبح مفهوم الشعر - عندهم - قابلا للتحديد: من خلال لغته التي تفيد معرفة تخيلية... من خلال دلالات تلفظية مشحونة بالإيحاء اللامحدود... الشيء الذي لا يتأتى في لغة البرهان والجدل والخطابة التي ترمي إلى أغراض معينة، و أهداف محددة. وإن عناية الفلاسفة العرب المسلمين بالتنظير للشعر تتجلى في التالي:

يقول ابن سينا: (إن الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية. فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر. ومعنى كونهامقفاة هو أن الحرف الذي يختم به كل قول منها واحد)[٢٠].

ويوضح أكثر مسألة (التخيل) في قوله: (وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزانا غير متخيلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن)[٢١].

ونلاحظ أن السجلماسي لم يخرج عن إطار هذا التعريف. ولكن قد يلفت الانتباه إجماع الفلاسفة على ضرورة (التخيل) بل أهميتها حتى بالنسبة للوزن في الشعر. فالفارابي في (كتاب الشعر) يقول:

(فقوام الشعر وما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره عند القدماء هو أن يكون مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر مافيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها محاكاة، وأصغرها الوزن)[٢٢].

ويزيد الفارابي قوله توضيحا بل وتركيزا على ما ذهب إليه بقوله: (والجمهور، وكثير من الشعراء. إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء، ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون، كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا. والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا. ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا)[٢٣].

ويعتمد ابن رشد فكرة التخيل في الشعر، ويعمد إلى توضيحها خلال تصنيفها إذ يقول: (وأصناف التخيل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما. أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به... وأما النوع الثاني، فهو أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه. وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة... وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه مثل أن تقول: الشمس كأنها فلانة... والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين)(٢٤).

وهكذا يتبين من هذه التعاريف أن الفلاسفة العرب المسلمين قد وضعوا الطرح النظري الذي تبناه اللاحقون حينا من الدهر: كأمثال حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، والسجلماسي في كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)...

وإن التنظير الذي جارى المنطق الفلسفي، قد أثرى التنظير للشعر، على عكس الذي لم يستفد من الرؤية الفلسفية، كالذي نلاحظه عند جملة من النقاد المحافظين، كابن طباطبا، وابن رشيق، وابن المعتز...

وبعد هذا السرد لبعض حقائق التنظير، لمفهوم الشعر عند العرب... نحاول رصد عملية التنظير من زاوية ضيقة ومحددة عند ناقد عربي محافظ ألا وهو ابن سلام الجمحي. وسنتناول هذا البحث اعتمادا على محورين:

١) مفهوم الشعر من خلال مقدمة كتاب (طبقات فحول الشعراء).

٢) مفهوم الشعر من خلال مصطلحات ابن سلام النقدية.

٢) مفهوم الشعر من خلال مقدمة (طبقات فحول الشعراء)

أ- أهمية مقدمة (طبقات فحول الشعراء)

إن المطلع على كتاب (طبقات فحول الشعراء) لا يملك نفسه أن يقف وقفات متعددة عند فقرات المقدمة، التي جاءت مشحونة بمستجدات فكرية، تعد صدمات حقيقية لمقومات الفكر القديم، كما تعد سندا حقيقيا للمنطق الجدلي مما يتطلبه من دقة وعلم وتمحيص...

إن المقدمة، اعتمدت أسلوبا استفزازيا جريئا لا صلة له في الغالب، بالمروي، أو النقلي قدر ما هو وثيق الصلة بكل ما هو عقلي استنباطي، جدلي، طريقة إعدادها توحي لأول وهلة بأنها في حاجة إلى تمهيد وتوطئة. وهذا ما يلمس من قول ابن سلام: (وفي الشعر مصنوع مفتعل، موضوع لا خير فيه ولا حجة في عربيته، ولا أدب...) ص٤

ومثل هذا الكلام وليد اقتناع وفهم ودراية، وعمق تفكير وتأمل، في مجال التأريخ والتوثيق... الشيء الذي جعل من هذه المقدمة نسقا جديدا في الكتابة (القديمة) لم يشاكله نسق آخر يومئذ.

ب- مفهوم الشعر من خلال مقدمة (طبقات فحول الشعراء)

إن مفهوم الشعر عند ابن سلام يستنبط من خلال تضاعيف الكتاب كله، غير أن أهمية (المقدمة) وما تضمنته من آراء كل ذلك يعطي صورة لا تقل أهمية بالنسبة لما يمكن أن يوجد داخل الكتاب.

قد يقال: إن ابن سلام لم يقصد تعريف الشعر أو وضع مفهوم خاص به، وإنما أراد تحديد نظرية تاريخ الأدب في علاقتها بالمنظور الثقافي واللغوي، فالقول لا يخالف الصواب، ولكن، ألا يمكن من خلال هذا أن نتعرف مفهومه للشعر؟

وهل من الضروري أن يصرح كل ناقد بمفهومه، ليصح لدينا الاقتناع والتأكيد؟

ألا يمكن من خلال عملية الاستقراء والاستنباط أن نستنطق كل أقواله وأحكامه، ونبلور ذلك في إطار مفهوم عام؟

إن هذا السؤال الأخير يلخص منهجية بحثنا عن مفهوم الشعر عند ابن سلام. وقد ساعدنا - في ذلك - ماقام به الدكتور سليمان الشطي، الذي عمد إلى المقدمة فلخص مضمونها في جملة أسئلة، من خلالها نلاحظ أن ماترمي إليه وارد بالضرورة. يقول الدكتور سليمان الشطي: (إن أهم مدخل لهذه المقدمة يأتي بتبين صيغة الأسئلة التي حاولت المقدمة أن تجيب عنها. فهذه الأسئلة تقدم أولى خطوات الإجابة، ومن ثم تنبهنا على الترابط القائم بين هذه الأجزاء، حيث إن أي إجابة تأتي تكون حاملة معها صيغة السؤال التالي وهكذا. حين نواجه أسئلته (ابن سلام) أو نتوهم أنها هي، سنجدها تدور حول المحاور التالية:

- من هو الشاعر؟
- ماهو الشعر؟ وكيف نتبينه ونميز مستوياته؟
- كيف نؤرخ له؟
- ما سبب فساد التاريخ القائم؟
- بما أن الشعر فن لغوي فما كيفية هذه العلاقة؟
- ارتباط الشعر باللغة تاريخي، ومن ثم فهل من الممكن أن نؤرخ للشعر دون أن نتتبع تاريخ مادة الشعر؟
- وهل أن تاريخ اللغة يؤدي بدوره إلى تاريخ علم العربية ومناهج هذا العلم؟

وهل تأسيس العربية وعلمها يمثل تأسيسا لتاريخ الأدب نفسه؟[٢٥]

من خلال هذه الأسئلة التي أراد منها الدكتور سليمان الشطي أن تكون معالم لإبراز دور التاريخ الأدبي عند ابن سلام، يمكننا أن نصل إلى مبتغانا، خاصة وأن الأسئلة الستة الأولى تتطلب أجوبة دقيقة، لا يمكن أن تغفل مفهوم الشعر، وأدقها وأبلغها (ما هو الشعر؟ وكيف نتبينه ونميز مستوياته؟).

وحسبنا من المقدمة أنها أثارت مثل هذه الأسئلة، منذ ذلك الزمان الغابر. وربما هذا يشفع لابن سلام الكثير مما وقع فيه من نقص وضعف في التحليل الفني حسب ما جاء به المرحوم طه أحمد إبراهيم: (وإذا كان ابن سلام بارعا كل البراعة في تناول المسائل الأدبية من جميع أطرافها فإن ملكته الأدبية في تحليل الشعر، وتذوقه، لا تكاد تظهر فيما كتب. ملكته الأدبية أضعف بكثير من ملكته العلمية)(٢٦).

إن عصر ابن سلام كان عصر علم وعقل وحكمة... فلا غرو إذا انساق وراءالجدل العقلي المنطقي، متقصيا وجه الحقيقة، في ميدان طالما حجبته الأساطير، والخرافات، والادعاءات، والأباطيل...

ووفق هذا النهج الجدلي العقلاني، الذي توافر لابن سلام، تمكن أن يحدد صورة ذهنية للشعر. لم يعرب عنها صراحة كموقف أو نظرية ذات بنية وحدود وأبعاد، بل آثر أن يتركها شذرات في حاجة إلى اقتفاء وجمع ودراسة... ولا شك أنها كانت مكتملة في ذهنه تمام الاكتمال. إذن ما هو الشعر عند ابن سلام؟

لا بد قبل الخوض في الجواب أن نوضح أمرا مهما، قد يبعد الخلط الذي قد يتبادر إلى الذهن. ذلك أن مفهوم الشعر عند ابن سلام مرتبط ارتباطا وطيدا بمعنى الفحولة الشعرية. وهذا لا يعني أن ابن سلام ينطلق من منظور فلسفي، يريد من ورائه الإحاطة الشاملة، فلقد حاول ذلك - من قبل - أرسطو، والعديد من النقاد... ولكنهم لم ينتهوا إلى مفهوم عام. ففي كل مرة كانت الدائرة تفقد حلقة انسدادها. لذلك لم يلجأ ابن سلام إلى تعريف شامل للشعر، بل كان يعي أن الأمر لا يخلو من صعوبة وقصور... فاختار أن يكون مفهومه للشعر منبثقا من مفهوم الفحولة، كأن الفحولة تجسد الشعر وتحدد معالمه، أو العكس كما يرى الدكتور سليمان الشطي: (إن حدود الشاعرية يستدعي التدقيق في معنى الشعر نفسه. فهذا وحده هو الذي يحدد معنى الفحولة الشعرية داخل الفئة الواحدة)(٢٧).

وما ينبغي أن يستقر في الذهن، أن ابن سلام لم يعمد إلى التعريف المجرد بقدر ما كان يهدف إلى رسم نهج يصل بواسطته لإقامة حد عقلي توثيقي بين الصالح والطالح من الشعر. ومن حيث يدري أو لا يدري، وجد نفسه قد أعطى مفهوما للشعر، في حاجة إلى قليل من العناية، لجمع شتاته. والغريب أن ابن سلام - من خلال مقدمته - لم يعط رؤية للشعر الصادق الجيد الذي يريده ويرغب فيه، بقدر ما وضح ذلك بما يناقضه: إذ بدأ بفاسد الشعر، تاركا المجال رحبا لكل لبيب أن يحدد مفهوم الشعر الصحيح. نلاحظ ذلك من خلال هذه المقولة: (وفي الشعر مصنوع مفتعل. موضوع كثير لا خير فيه. ولا حجة في عربيته. ولا أدب يستفاد. ولا معنى يستخرج. ولا مثل يضرب. ولا مدح رائع. ولا هجاء مقذع. ولا فخر معجب. ولا نسيب مستطرف وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب. لم يأخذوه من أهل البادية، ولم

يعرضوه على العلماء). ص ٤، هذه الفقرة ضمنها ابن سلام كل ما عنده باختصار شديد، وإيجاز مفيد. وكونه بدأ الحديث عن الشعر، بفاسده. فهذا يدخل في باب توضيح الشيء بنقيضه. ونضيف حقيقة أخرى، جاءت في المقدمة أيضا، وتتعلق بمهاجمة ابن سلام لمحمد بن اسحق بن يسار مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف، إذ نعته بأنه أفسد الشعر وهجنه:

(... فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط. وأشعار النساء فضلا عن الرجال. ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقوافي.) ص٨

إن هذه النقائص والعيوب التي أفسدت الشعر... هي الصورة العكسية لملامح الشعر الجيد الذي يحدد الفحولة الشعرية عند ابن سلام. وربما إذا وضعنا هذا في جدول تبياني، سيتضح الأمر أكثر.

مفاسد الشعر	مقومات الشعر
١ ـ في الشعر مفتعل كثير لا خير فيه.	شعر مطبوع فيه كل خير.
٢ ـ لا حجة في عربيته.	عربيته حجة دامغة.
٣ ـ ولا أدب يستفاد منه.	يستفاد منه كل أدب.
٤ ـ ولا معنى يستخرج منه.	له دلالة ومعنى.
٥ ـ ولا مثل يضرب فيه.	فيه أمثلة تضرب.
٦ ـ ولا مدح رائع فيه.	فيه مدح رائع.
٧ ـ ولا هجاء مقذع فيه.	فيه هجاء مقذع.
٨ ـ ولا فخر معجب فيه.	فيه فخر معجب.
٩ ـ ولا نسيب مستطرف.	فيه نسيب مستطرف.
١٠ـ تداوله القوم من كتاب إلى كتاب.	لم يتداول من كتاب إلى كتاب.
١١ـ لم يأخذوه من البادية.	أخذ من أفواه الرجال في البادية.
١٢ـ لم يعرضوه على العلماء.	عرض على العلماء.
١٣ـ إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف.	ليس كلاما مؤلفا معقودا بقواف.

نكون من خلال هذا الجدول، قد وضعنا الإطار العام لمقومات الشعر، عند ابن سلام ، تلك المقومات التي تبلور مفهومه العام، ولكن يلاحظ أن صيغة التعميم والإبهام تستوقف القارئ، بل وتثير فضوله واندهاشه. والأمر لا يخص ما جاء في المقدمة فحسب، بل الأمر ينسحب مستغرقا كل ما جاء في الكتاب، خاصة ما يتعلق بالمصطلح ـ وسنقف عند هذا في الفصل

الموالي - ولكن لا نشك أن هذا الإبهام متوقف على القارئ في عصرنا، الذي أصبح لا يعنى بأدوات الفهم والإدراك التي كان يوظفها السلف... ولعل ابن سلام - مع ذلك - كان يدرك، أن في صناعة الشعر بعض الإشكال و الغموض، الذي لا يدرك إلا عن طريق الممارسة، والخبرة، واستشارة أولي العلم، وفي ذلك يقول: (إن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به.) ص٧

وهذا عذر لا يعفي ابن سلام من التقصير في التوضيح والبيان، لأن عالم الشعر كيفما كان علمه لن يستطيع أن يستغني عن التأويل والأخذ به وسيلة للتعامل مع كتابة ابن سلام حول الشعر.

غير أننا - وفق هذا البحث - لن نقف عند ما جاء في المقدمة من إيجاز واقتضاب، على ماهو عليه من أهمية نقدية. بل سنتجاوز ذلك إلى ماورد في الكتاب من مصطلحات وملاحظات نقدية، قد تنير طريق الفهم الصحيح.

ولكن لا بد من الإشارة إلى أن المقدمة، بل الكتاب كله، لم يعد خصيصا لتوضيح نظرية الشعر عند ابن سلام، بقدر ما كان كل ذلك من أجل إقرار نظرية (الشعر الموضوع المفتعل) التي كانت قضية الساعة يومئذ.

غير أننا من خلال تضاعيف هذه النظرية، سنحاول استخلاص مفهوم الشعر عند ابن سلام، معتمدين الجدول السابق، الذي هو قبس مما ورد في الكتاب. علما بأن كل ما جاء في الكتاب ليس واضحا بينا، ولقد لا حظ ذلك المرحوم طه أحمد إبراهيم: (قلما نظفر بشيء دقيق حين نتتبع آراء ابن سلام فيما يتصل بالشعر. فأبو ذؤيب الهذلي شاعر فحل لا غميزة فيه ولا وهن. وعبد بني الحسحاس حلو الشعر، رقيق حواشي الكلام. والبعيث فاخر الكلام، حر اللفظ. ماهي حلاوة الكلام؟ مارقة الحواشي؟ والغميزة، والوهن في الشعر؟ كل أولئك على شيء من الغموض.) ص٨٦

وربما هذا ما يشكل صعوبة البحث والتقصي. الشيء الذي جعلنا لا نكتفي بالمقدمة فقط - كما فعل ذلك الدكتور سليمان الشطي[٢٨] - إن مسألة سبر أغوار الحقيقة تتطلب استقراء مستفيضا للوقوف على ما كان راسخا - كمفهوم - في ذهن ابن سلام، والذي آثر ألا يفصح عنه مباشرة وصراحة، كقوله: (وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشعر كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه) ص٤.

ندرك من خلال هذه العبارة أن هناك جانبا مظلما في الشعر، وجانبا مضيئا. فالجانب المظلم موضع خلاف بين، والجانب المضيء لا يشوبه اختلاف العلماء، وكأنه أشبع دراسة وتمحيصا، فوضعت له القواعد، وأعدت له الثوابت... ولكن، ما هو هذا الشيء الذي هو موضع الخلاف؟ إن الفقرة الموالية تلقي بعض الضوء حول ما نريد:

(وللشعر صناعة وثقافة، يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها مايثقفه اللسان.) ص٥

كلام، يدل على عمق تأمل وتفكير، في حكمة الصناعات... ولعل أبرز ما يلفت الانتباه في هذا، اعتبار الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم. أي: النقاد. فهم الذين يشترط فيهم العلم والدراية العميقة، بصناعة وثقافة الشعر. ومقياسهم الأساسي سماعي بالدرجة الأولى، ألا وهو الأذن. وهذا الرأي سابق لما هو متعارف عليه الآن في النقد المعاصر: (الشعر تعبير بالموسيقى) بل ذهب إلى ذلك أغلب الموسيقيين العالميين مثل: باخ وهايدين وموتسارت وبتهوفن وشوبان...إلخ كلهم تعاملوا مع الشعر في شكل (بالي) (مسرح موسيقي) فأدركوا التناغم العجيب الذي يحدث من تراكب الكلمات، في منظومة كلامية منسجمة. يزيدها اللحن والإيقاع تكاملا هارمونيا harmonnie فيبدو ذلك كله على الخشبة، عبارة عن قصيدة مجسدة، غناء ولحنا وحركات... ونتأمل هذه الفقرة، من رسالة كتبها فردريك شوبان الموسيقي البولندي لأبيه معترفا بجميله وهو بعد في الثامنة عمره: (والدي العزيز... كان أسهل علي أن أعبر عن مشاعري بالموسيقى. ولكن أعظم الحفلات الموسيقية لا يمكن أن تعبر عن عمق حبي لك. لذلك أرجو يا والدي العزيز، أن تتقبل كلمات قلبي، فإني أضع نفسي في تفان وإخلاص تحت قدميك اعترافا بجميلك الأبوي)[٢٩].

إن مثل هذا الشعور الرهيف لا ينبثق إلا من إحساس رقيق، بالكلمة، والموسيقى، وتزاوجهما الأبدي، في التعبير عن أعمق مايكنه القلب البشري... ومن ثم كان الانسجام الصوتي harmonnie vocalique الذي تحبه الأذن وترغب فيه، ولقد أدرك ذلك ابن سلام - قديما - فاتحد عنده مفهوم الشعر بالتناغم والموسيقى، ومادامت هذه الأخيرة، بمختلف نبراتها ونغماتها لا تدرك إلا عن طريق السمع، فلقد حظيت الأذن باهتمام ابن سلام. مصداقا لما هو عندنا الآن: (فلان يملك أذنا شاعرية) بمعنى أنه استطاع عن طريق الممارسة والاستماع والرواية... أن يمتلك مقياسا سمعيا، جعله يميز بين صالح الشعر وطالحه، ولذلك يقول ابن سلام: (وإن لكثرة المدارسة لتعدي على العلم به ، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به.) ص ٦-٧، أما كون الشعر (صناعة وثقافة) فهذا أساس بناء الأذن الشاعرية، فلا يمكن للذي يتعامل مع الشعر تعاملا مباشرا، إلا أن يملك أدواته، وآلياته... الخاصة ككل صانع، أو مثقف...

والغريب أن الكلمتين معا تحملان المعنى نفسه: المراد من (الصناعة) الحذق، والدربة على الشيء. والمراد من (الثقافة) الحذق والإتقان وضبط الأصول.

ولنتأمل كيف يرى ابن سلام رجل الشعر الحقيقي: (وكان خلاد حسن العلم بالشعر: يرويه ويقوله) ص ٧

اجتمعت لديه الرواية والقول معا، ومن ثم كان السلف يعنون بالحفظ والرواية لدربة اللسان، والحذق والإتقان وتعويد الأذن صحة القول والوزن...

ويصر ابن سلام على أن الشعر (صناعة وثقافة) ويأتي بشاهد يؤكد ما ذهب إليه: (قال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالشعر استحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه و أصحابك. قال إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف: إنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إياه؟) ص ٧.

من هذا المثال يتضح أن مضمار الشعر لم يكن في يوم ما فوضى، بل كان - دائما - يخضع لمقاييس وأعراف.. حتى قبل مجيء الخليل بن أحمد الفراهيدي. لقد كان لهذا الإمام الرائد فضل التقنين، والحصر، والتنظيم، وإعادة البناء والترميم... يقول ابن فارس: (فإن قال قائل: فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية، وأن الخليل أول من تكلم في العروض، قيل له: نحن لا ننكر ذلك بل نقول إن هذين العلمين قد كانا قديما وأتت عليهما الأيام. وقلا في أيدي الناس، ثم جددهما هذان الإمامان)[٣٠].

ويقول ابن سلام مايؤكد هذا: (كان الشعر في الجاهلية عند العرب، ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون) ص ٢٤. وقال عمر بن الخطاب: (كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه) ص ٢٤.

ومما يدل - أيضا - على قدم معرفة العرب بصناعة وثقافة الشعر، ما نجده في سيرة ابن هشام، ذلك أن الوليد ابن المغيرة قال عن النبي صلى الله عليه وسلم: (ما هو بشاعر لقد عرفنا الشعر كله: رجزه، وقريضه، ومقبوضه، ومبسوطه، فما هو بشعر.)[٣١] وفي نهاية ابن الأثير أن الوليد بن المغيرة حين قالت قريش للنبي صلى الله عليه وسلم إنه شاعر قال: (لقد عرفت الشعر: رجزه، وهزجه، وقريضه، فما هو به)[٣٢].

إذن فصناعة الشعر قديمة عندالعرب، إنما بقيت عرفا يتداوله الناس إلى أن قيد الله لهذا الفن من جمع شتاته وقننه، الأمر الذي يسر بعض الشيء مهمة التوثيق والبحث. وذلك ما جعل ابن سلام حين تحدث عن الشعر الفاسد، بدأ بالحديث عن حامله الجاهل به وبقيمته: (اسحق بن يسار - مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبدمناف - وكان من علماء الناس بالسير. قال الزهري لايزال في الناس علم ما بقي مولى آل مخرمة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك. فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله.) ص ٨.

(لا علم لي بالشعر) فكيف يحمل إلى الناس شعراً عن جهل؟ يقول ابن سلام مضيفا: (فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط، وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارا كثيرة، وليس بشعر وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف) ص٨.

(وليس بشعر) لماذا؟ لأنه (كلام مؤلف معقود بقواف) وإن لم يكن من وراء هذا توضيح أكثر، إلا أنه ينم عن آراء يمكن استنباطها:

١- إن ابن سلام يرى فساد الشعر القديم، منوطا بحملته و رواته، الذين يجهلون صناعة وثقافة الشعر.
٢- ليس كل كلام مؤلف معقود بقواف بشعر.
٣- و مادام ابن سلام يعجب لأشعار تنسب لعهد عاد وثمود - باعتبار أنها وضعت وضعا، وافتعالا - فهذا يعني أنه يريد من الشعر الحقيقي، الصدق الموضوعي، بل والصدق الفني أيضا، فيما يتعلق باللغة، وتركيبها، واشتقاقها، وإعرابها، وصرفها ويستشهد بقول أبي عمرو بن العلاء: (ما لسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلساننا. ولا عربيتهم بعربيتنا. فكيف بما على عهد عاد وثمود. مع تداعيه ووهيه؟ فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن اسحق، ومثل ما روى الصحافيون، ما كانت إليه حاجة، ولا فيه دليل على علم) ص١١.

ولقد شرع ابن سلام بدءا من الصفحة ٢٦ يورد بعض المنتخبات من الشعر الصحيح - كما يرى - والذي وجد فيه مقياسه الشعري أو مفهومه للشعر، وإن كانت - في الغالب - منتخبات من الرجز كقول العنبر بن عمرو بن تميم، وكان جاور في بهراء، فرابه ريب فقال:

- قد رابني من دلوي اضطرابها
- والنأي في بهراء واغترابها
- إن لا تجئ ملأى يجئ قرابها

وقول دويد بن زيد بن نهد حين حضرته الوفاة:

- اليوم يبنى لدويد بيته
- لو كان للدهر بلى أبليته
- أو كان قرني واحدا عفيته
- يارب نهب صالح حويته
- ورب غيل حسن لويته
- ومعصم مخضب ثنيته

وقوله أيضا:

- ألقى علي الدهر رجلا ويدا
- والدهر ما أصلح يوما أفسدا
- يصلحه اليوم ويفسده غدا

وقال أعصر بن سعد بن قيس بن عيلان:

قالت عميرة ما لرأسك - بعدما ... نفد الزمان - أتى بلون منكر
أعمير إن أباك شيب رأسه كر ... الليالي واختلاف الأعصر

وقال المستوغر بن ربيعة بن كعب بن سعد، وقد عمر طويلا:

ولقد سئمت من الحياة وطولها ... وازددت من عدد السنين مئينا
مئة أتت من بعدها مئتان لي ... وازددت من عدد الشهور سنينا
هل ما بقا إلا كما قد فاتنا ... يوم يكر وليلة تحدونا

وأنشد عبدالله بن ميمون المري:

إذا ما المرء صم فلم يناجي ... وأودى سمعه إلا ندايا
ولا عب بالعشي بني بنيه ... كفعل الهر يحترش العظايا

ومن ذلك أيضا قول زهير بن جناب الكلبي:

أبني إن أهلك فإني (م) ... قد بنيت لكم بنيه
وجعلتكم أبناء سا ... دات زنادكم وريه
من كل ما نال الفتى ... قد نلته إلا التحيه
كم من محي لا يوا ... زيني، ولا يهب الرعيه

من خلال هذه المنتخبات وغيرها كثير في الكتاب، نلاحظ التالي:

- شفافية الصدق الفني، والحرص على الصدق الموضوعي في كل ما يقال.
- سلامة اللغة ووضوح الطبع.
- الاستفادة من المعنى والأدب.
- وجود أمثلة: ص (٣، ١٠، ١١، ١٤، ١٧، ١٨، ١٩)
- وجود فخر معجب: ص (٦، ٧، ٨، ٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣)
- وجود نسيب مستطرف: ص (٨، ٩، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧)
- لا يمكن أن توصف بأنها كلام معقود بقواف.

أليس هذا ما تضمنته الفقرة السابقة[٣٣] بشكل عكسي؟

أي أنها كانت تهدف إلى إبراز (فاسد الشعر). وجاءت المنتخبات - منها ما ذكرناه ومنها ما غفلنا عن ذكره - لتبرز خصائص (صالح الشعر) عند ابن سلام. دون تصريح ولا إيضاح. ولكن ذلك يستفيده كل لبيب. ولعل ابن سلام كان يدرك ذلك جيدا، لأن كتابه لم يعد للعامة. الشيء الذي أبقى مفهومه للشعر قائما محتجبا، لولا كتابة الرواد من النقاد، الذين عاصروه، أو جاءوا بعده.

فالجاحظ الذي عاشر ابن سلام كان يرى أن (أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان، كما يجري الدهان)[٣٤].

وقوله عن الشعر أيضا أنه (صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[٣٥].

ولقد ورد ما يشاكل هذا عند السكري في كتاب: (المصون في الأدب) ص٦، ٧ وكنا قد أسلفنا أن محمد بن سلام الجمحي قد أقر بأن: (للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان) ص١٦.

ولعل رائد نظرية النظم، عبدالقاهر الجرجاني، قد استفاد من مفهوم الشعر عند ابن سلام، خاصة ما يتعلق بالذوق الفني. لقد ورد في (الطبقات) ما يخص قضية الذوق، خاصة منه الذوق الساذج البسيط الذي يستحسن الشيء لذاته، لا لمقوماته الخاصة. ولقد روى ابن سلام حدثا وقع لخلف في مسألة استحسان الشعر، سبق الإشارة إليه. فاستفاد عبدالقاهر الجرجاني من ذلك في كتابه (دلائل الإعجاز) حين ركز القول حول الذوق الفني لمعلل بأسانيد علمية عقلية فنية... بغية استكشاف دلالة النص خاصة في قوله: (أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علما بها حتى يكون مهيئا لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، ومن إذا صفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء)[٣٦].

ويعقب على ذلك الدكتور محمد زكي العشماوي: (فالذوق الذي قصد إليه ابن سلام، وحدده عبدالقاهر الجرجاني، يعني الموهبة التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتيارات الثقافات المعاصرة، والتي امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى التميز أو الذوق الأدبي)[٣٧].

ولهذا كانت أهمية السبق، فيما أتى به ابن سلام سلفا. وكان فضل سبر الأغوار والشرح، وتدبر الشعر... لمن جاء بعده من النقاد، الذين تأثروا بتنظيراته وآرائه... وإن كان ذلك كله مؤطرا لمجال آخر هو تحقيق المتن الشعري. ولا غرو في ذلك فقد قال: ف.ب.ولسن: (المحقق المثالي متمرس بالمصادر، وناقد، ومؤرخ، وعالم آثار، وخبير خطوط، ولغوي متفلسف)[٣٨].

وهذا ما لجأ إليه عبدالقاهر الجرجاني إذ عمد بدوره إلى توثيق وتحقيق بعض النصوص إسوة بما فعل محمد بن سلام الجمحي مع كثير من التركيز على الجانب اللغوي، من حيث التركيب، والنظم.

٣- مفهوم الشعر من خلال مصطلحات ابن سلام النقدية

إن الوقوف عند المصطلحات النقدية ـ لتوثيق الشعر ـ عند ابن سلام الجمحي يكشف أسرار مفهومه للشعر، اعتبارا بأن المصطلح مفتاح مغلق من المغالق النظرية أو التطبيقية، التي يأتي بها الباحث الناقد.

ولقد جاءت مصطلحات الكتاب خاضعة لزخم تراثي، وخبرات شخصية، تنم عن تجربة، وذكاء، وفطنة. وليس من السهل استنطاق كل المصطلحات وخاصة أن بعضها ما زال رهين التأويل، والحدس والتخمين.. كما سنرى. ولكن منظومة مصطلحاته ـ في عمومها ـ تنم عن مفهوم إجرائي للشعر، سننتهي إليه بعد أن نحددها[٣٩].

١ ـ الشعر المصنوع المفتعل الموضوع.
٢ ـ الرفادة والشعر المجتلب.
٣ ـ الطبقة.
٤ ـ الفحولة.
٥ ـ المقلدات.
٦ ـ القصيدة المنصفة.
٧ ـ السابق.
٨ ـ المصلى.
٩ ـ السكيت.
١٠ـ المغلب.
١١ـ المحكم.
١٢ـ المغلق.
١٣ـ الكيس.
١٤ـ البديهة.
١٥ـ رقيق الحواشي.
١٦ـ ديباجة الشعر
١٧ـ هلهلة الشعر.
١٨ـ متنة الشعر.
١٩ـ شدة الأسر.
٢٠ـ الطبع.
٢١ـ التكلف.
٢٢ـ عمود الشعر.
٢٣ـ الموازنة.
٢٤ـ القصيدة.

وهي مصطلحات - كما نلاحظ - بعضها، على حد من الغموض والإبهام، مثل كلمة: (مصنوع) حتى أن محقق كتاب (الطبقات) أثارت اهتمامه فقال معلقا:

(لا أدري ما يريد به ابن سلام، أيريد ما صنعته القبائل، أو بعض الكذابين، أم يريد أنه محمول على الشاعر، وهو من عمل شاعر غيره) ص٤.

والإبهام نفسه نلاحظه في المصطلحات التالية: (التشابه، الفحولة، الهلهلة، القصيدة...) وقد لاتهمنا كل المصطلحات الواردة في الكتاب لأنها - في الغالب - تخدم قضية توثيق النص، ومراعاة الجانب التاريخي، وتحميص الرواة.... إلا أن بعض هذه المصطلحات التي وظفها ابن سلام، ستفيدنا في تأطير ما نحن بصدده، ونجملها في التالي:

(الطبقة - الفحولة - رقيق الحواشي - ديباجة الشعر - متنة الشعر - شدة الأسر - الطبع - التكلف - عمود الشعر)

١- الطبقة

إن تقسيم الشعراء إلى طبقات، يوحي بعمق الدراسة، ودقة التمحيص... إلا أن الأمر يبدو غير ذلك. لأن الطبقة عند ابن سلام، خضعت لمقاييس فنية محضة. فغاب المعيار الزمني والتاريخي، وهما أدق ما يمكن أن يلتقي عنده الشعراء، بينما المقومات الفنية أقل ما يمكن أن تشكل صلة وصل، أو نقطة التقاء. وذلك للتفاوت الكبير الذي نلمسه بين شاعر وآخر، وحتى حين قر عزم ابن سلام على تحديد جملة من الطبقات، انتقى أربعين شاعرا فقط: (فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا، فألفينا من تشابه شعره منهم إلى نظائره، فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط كل طبقة، متكافئين متعادلين) ص ٢٤.

وفي هذه القولة غموض كبير في دلالة بعض الكلمات. (تشابه)، (متكافئين)، (معتدلين) وهذا ينم عن خلط واضطراب لا يسع القارئ إلا أن يقف مندهشا. كيف فكر ابن سلام بهذه الطريقة؟

يرى حازم القرطاجي في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء): (إن المفاضلة بين الشعراء لا يمكن تحقيقها، إذ الشعر يختلف في أنماطه وطرقه، ويختلف باختلاف الأزمان، وما يوجد فيها مما شأن القول الشعري أن يتعلق به، ويختلف بحسب اختلاف الأمكنة، وما يوجد فيها مما شأنه أن يوصف، ويختلف بحسب الأحوال وما تصلح له، فيما يليق بها، وما تحمل عليه ويختلف بحسب اختلاف الأشياء، فيما يليق بها من الأوصاف والمعاني) ص ٢١٧.

ولا نعتقد أن ابن سلام كان يجهل هذا، وقد أوتي ما أوتي من علم ورجاحة عقل، وحسن تدبر، إلا أن مفهوم (الطبقة) وفق ما جاء في الكتاب، يثير التساؤل والغرابة، خاصة وأن أول طبقاته من فحول الجاهلية تتشكل كالتالي:

(امرؤ القيس، والنابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، والأعشى). فأي مقياس منطقي يجمع هؤلاء الأربعة في خانة واحدة؟ وما نقوله عن هذه الطبقة قد نقوله عن الطبقة الثانية والثالثة والرابعة والخامسة، ويثيرنا أن نجد (طبقة أصحاب المراثي) وكأن ابن سلام غفل أن الطبقة عنده على أساس فني كمي، فأمست - فجأة - على أساس أغراض ومضامين.

ثم هناك (طبقة شعراء القرى العربية) وهم شعراء المدينة، وشعراء مكة، وشعراء الطائف، وشعراء البحرين. حتى كأن الطبقة أصبحت على أساس جغرافي محض. ولم يعد هناك ذكر للكثرة والجودة.

إلى أن يفاجئنا ابن سلام بطبقة غريبة: (طبقة شعراء يهود) فتصبح الطبقة بوجه جديد، ليس فنيا، ولاموضوعاتيا، ولا جغرافيا، بل عرقيا.

فهذا كله أوقع ابن سلام في ارتباك بين، فأخذ يلتمس العذر لبعض اختياراته، وتصنيفاته، حين يقدم أو يؤخر شاعرا هنا أو هناك. فكان تقسيمه الرباعي للشعراء لا يستند إلى منطق علمي محض.

٢ - الفحولة

وما قيل عن مصطلح (الطبقة) يقال عن مصطلح (الفحولة) فهو أيضا جاء قاتم الدلالة غير واضح الغاية. إذ يثار سؤال عند التطرق إلى مفهوم الفحولة: هل المراد منه الصياغة الفنية، أو الكم الشعري؟

يلاحظ أن ابن سلام اهتم بالكم. إذ قدم بعضا عن بعض لوفرة شعرهم. كما يلاحظ أن عنصري الكم والشهرة باتا يتداخلان في تحديد مفهوم الفحولة. وربما هذا ما يخالف به ابن سلام الأصمعي، الذي كان يرى الفحولة في الكم الشعري.

إذ في رواية للمرزباني (سألت الأصمعي عن عمرو بن كلثوم، أفحل هو؟ فقال ليس بفحل. قلت: فعروة بن الورد؟ قال: شاعر كريم وليس بفحل. قلت: فالحويدر؟ قال: لو كان قد قال خمس قصائد مثل قصيدته - يعني العينية - كان فحلا. فقلت: فمعقر البارقي؟ قال: لو أتم خمسا أو ستا لكان فحلا)[٤٠].

ولكن ابن سلام لا يقف بمصطلح الفحولة عند الكم الشعري، بل يتجاوز ذلك إلى الإجادة في بعض الأغراض. إذ نقرأ له: (وقد كان عند النعمان بن المنذر ديوان فيه أشعار الفحول وما مدح هو وأهل بيته به، صار ذلك إلى بني مروان، أو صار منه.) ص ٢٥. يستشف من هذه القولة مدى الربط بين الفحولة وغرض المدح. كما لاحظ ذلك الأستاذ رجاء عيد: (إن النص... يومئ إلى قدم الدلالة، ويهمنا منه الربط بين أشعار الفحول وما (مدح هو وأهل بيته به) فسوف يتضح أن الفحولة، ترتبط بقدرة صاحبها على الإجادة في المدح)[٤١].

وقد أضاف القدماء غرض الهجاء، بمقابل غرض المدح. فجعلوا الفحل من الشعراء من أجاد الشعر في الغرضين. و سنستعرض جملة أمثلة تؤكد ذلك:

أولا: يروي المرزباني: (كان ذو الرمة، صاحب تشبيه بالنساء، وأوصاف وبكاء على الديار، فإذا صار إلى المدح والهجاء، أعدى ولم يصنع شيئا)(٤٢).

ثانيا: يقول المرزباني في الصفحة الموالية من (الموشح): (حدثني أحمد بن طاهر، قال: ناظرت أبا علي البصير في شعر أبي نواس، وقلت له: والله لو كان لا يجيد في كل فن قال فيه إلا في بيت أو بيتين لكان من المحسنين المتفننين في الإجادة، فمن أين تدفعه عن الإحسان؟ فقال لي: الشعر بين المدح والهجاء، وأبو نواس لا يحسنهما، وأجد شعره في الخمر والطرد).

ثالثا: يذهب المزياني أبعد ما يمكن في تحديد مفهوم الفحولة، انطلاقا من الصيغ الفنية لأغراض الشعر فيقول: (... أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان: مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق. وهذا كله مجموع في جرير والفرزدق والأخطل، فأما ذو الرمة، فما أحسن قط أن يمدح، ولا أحسن أن يهجو، ولا أحسن أن يفخر، يقع في هذا كله دونا، وإنما يحسن التشبيه، فهو ربع شاعر)(٤٣).

فإذا كان اضطراب المصطلح عند الآخرين أبين وأوضح - كما رأينا - فلاغرو أن يقع ابن سلام فيما وقع فيه غيره. غير أنه ليس هذا ما نرمي إليه من خلال هذه الدراسة: أي تحديد مدلول المصطلح، ولكن ما نهدف إليه هو استخلاص مفهوم الشعر من خلال مصطلحات ابن سلام، واستقراء المصطلح قد يفيدنا فيما نسعى إليه.

وهكذا، فإن ما يمكن أن نستشفه من مصطلح الطبقة، هو التقارب الفني بين جملة من الشعراء. فلقد اطلع ابن سلام على جل ما قيل في شعراء طبقته الأولى فلم يعارض ذلك، بل رحب به، وأدرجه كاملا، وكأنه يتبنى ما قيل. كقوله عن امرئ القيس: (فاحتج لامرئ القيس من يقدمه، قال: ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعه فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء، والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب والمعنى.) ص٥٥ وقوله عن النابغة الذبياني، قال من احتج للنابغة:

(كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف) ص ٥٦.

و قال عن زهير، قال أهل النظر:

(كان زهير أحصفهم شعرا، وأبعدهم من سخف، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق، وأشدهم مبالغة في المدح وأكثرهم أمثالا في شعره) ص٦٤.

وقال عن الأعشى، وقال في أصحاب الأعشى: (وهو أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا، كل ذلك عنده.) ص٦٥.

ولا نناقش قضية التكافؤ والتعادل في الصيغ الفنية في شعر شعراء هذه الطبقة، فذلك سيعود بنا إلى متاهة مفهوم الطبقة. وذلك جدل عقيم كما تبين لنا، وقد يعني - بالضرورة - من يروم تحديد المصطلح في حد ذاته.

إن ما نريد، هو الأوصاف الفنية، الواردة في المقولات السابقة، والتي ارتضاها ابن سلام، دون معارضة، ولا مناقشة. فهي في حد ذاتها لبنات خاصة، لبناء الشعر عند ابن سلام، وبالتالي لا يتحدد مفهوم الشعر إلا من خلالها.

أما مصطلح (الفحولة) وكما رأينا - على الرغم من كل الخلط والاضطراب في تحديده - فيبدو أن ابن سلام يميل إلى الرأي الذي يعتمد الكثرة، وإجادة المدح والهجاء. فلقد أخر جملة من الشعراء بسبب قلة أشعارهم:

(وفي أشعارهم قلة وذلك الذي أخرهم) وإن كان قد قدم البعض على الرغم من قلة أشعارهم، معتذرا بإشعاعهم وشهرتهم مثل: طرفة، وعبيد بن الأبرص... أما من حيث (المدح والهجاء) فنلاحظ أنه استحسن هذين الغرضين عند شعراء الطبقات العشر. فمفهوم الشعر عند ابن سلام يتحدد - فضلا عما رأينا - بكثرة ما خلف الشاعر من قصائد، خاصة في المدح والهجاء. وربما يثار سؤال: لماذا لهذين الغرضين، كل هذا الاهتمام عند ابن سلام؟

فإنه فضلا عن الاعتبارات الظرفية التي كانت من شيمة العرب فيما يخص المدح والهجاء. فالأمر برأسه لا بأجزائه وأطرافه. فإن المدح والهجاء، كلاهما مقياس للقدرة على الوصف، في حالة الرضا والاطمئنان، أو في حالة القلق والانفعال، أو في حالة الحب والصفاء، أوحالة الكره والبغضاء... وما الإنسان إلا في منزلة من هاتين المنزلتين. والتعبير في إطارهما بكل براعة وفن دليل على شاعرية الشاعر، أو فحولته كما يرى ابن سلام.

٣ - رقيق الحواشي
٤ - ديباجة الشعر
٥ - متين الشعر
٦ - شديد الأسر

هذه المصطلحات وردت في الطبقات، قد نعود إليها حين نتحدث عن عمود الشعر، لأنها تمت إليه بصلة وطيدة. إلا أننا نشير، اعتمادا على ما ورد في هامش (الطبقات) وما جاء فيه من شرح الأستاذ المحقق (محمود محمد شاكر) يقول ابن سلام:

(وكان لبيد ابن ربيعة، عذب المنطق، رقيق حواشي الكلام) ص ١٣٥.

(حاشيتا الثوب: جنبتاه الطويلتان، يكون فيها الهدب، ومنهما تعرف جودة حوكه، ورقة نسجه)

أما الديباجة فقد وردت في قول ابن سلام:

(وقال من احتج للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام.) ص ٥٦.

(والديباج والديباجة تعني: ثوبا جيد الملمس، ناعمه موشى يتخذ من الحرير والابرسم).

أما مصطلح (متين الشعر) ومصطلح (شديد الأسر) فالأول جاء في قول ابن سلام في الحطيئة:

(متين الشعر، شرود القافية)، فمتانة الشعر تعود لعملية التثقيف والإصلاح والتعهد، التي كان يقوم بها بعض الشعراء، فقد قال كعب بن زهير في شعر الحطيئة:

فمن للقوافي؟ شانها من يحوكها	إذا ما ثوى كعب وفوز جرول
يقول، فلا يعيى بشيء يقوله	ومن قائليها من يسيء ويعمل
كفيتك، لا تلقى من الناس واحدا	تنخل منها مثل ما يتنخل
يثقفها حتى تلين متونها	فيقصر عنها كل ما يتمثل

ويهمنا البيت الأخير، لأنه يفسر (متانة الشعر) خاصة في شطره الأول.

(المتون، جمع متن... يقول إنه يجود صنعة الشعر حتى يستوي، فلا يبقى فيه عوج ولا تعقيد)

أما مصطلح (شديد الأسر) فقد ورد في قول ابن سلام في الشماخ:

(فأما الشماخ، فكان شديد متون الشعر، أشد أسر كلام من لبيد)

والمراد: بالأسر حسب ما جاء في الهامش ص ١٣٢.

(الأسر: الشد والعصب، وأسر الكلام: بناؤه، وتركيبه، يعني أنه غير مسترخ، ولا ضعيف متخالف)

وفي هذا صلة وطيدة بين المصطلحين.

٧- الطبع

إن مصطلح (الطبع) يحمل دلالته. إذ يقول الشاعر الشعر تلقائيا وعفويا... دون عناء كبير أو بحث وتفكير، في طريقة تجويده، أو العمل على تنقيحه ومراجعته... سعيا وراء القريحة، وفق ماجاء في الهامش صفحة ١٢٦ (خالص الطبيعة التي جبل عليها، وجوهرها الصافي غير المشوب، يعني استنباط الشعر بجودة الطبع) ونجد ابن سلام يأتي بلفظه (قريحة) حين يقارن بين أوس والنابغة الجعدي:

(إني وأوس بن مغراء لنبتدر بيتا ما قلناه بعد، لو قاله أحدنا لقد غلب على صاحبه... وكان يتهاجيان، ولم يكن أوس إلى النابغة في قريحة الشعر، وكان النابغة فوقه) ص ١٢٥- ١٢٦. ويتكرر ذكر القريحة مثل قول: (وكميت بن زيد الآخر شاعر، والكميت بن معروف الأوسط أشعرهم قريحة.) ص١٩٥، أو مثل قوله: (فخداش شاعر، هو أشعر في قريحة الشعر من لبيد.) ص ١٤٤.

٨- التكلف

ويأتي ذكر مصطلح (التكلف) إثر الحديث عن من احتج للنابغة الذبياني فيقول: (كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا. كأن شعره كلام ليس فيه تكلف.) ص ٥٦. وإن أهم من فرق بين المصطلحين: (الطبع والتكلف) المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة، إذ يقول: (والفرق بينهما، أن الدواعي إذا قامت في النفوس وحركت القرائح، أعلت القلوب. وإذا جاشت القلوب بمكنون - ودائعها - نبعت المعاني ودرت أخلافها، وذلك ما يسمى «المطبوع» ومتى جعل زمام الاختيار بين التعمل والتكلف، عاد الطبع مستخدما متملكا. وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها. فجاء مؤداه، وأثر التكلف يلوح على صفحاته، ذلك هو «المصنوع»)[٤٤].

فماذا يمكن أن نستشف من قضية (الطبع والتكلف)؟

لاشك أن مفهوم الشعر عند ابن سلام لا يخرج عن إطار (الطبع) مادام قد أشاد به في غير مرة، وكل شعر خالف الطبع أصبح - عند ابن سلام - (كلاما معقودا بقواف فقط).

٩- عمود الشعر

قد يكون من التكرار إعادة ما ذكرناه سابقا. حين أشرنا إلى الشعراء الأربعة، من الطبقة الأولى، وما قيل عن شعرهم...

وإنما نشير إلى أن ابن سلام قد تبنى تلك الخصائص الفنية، لأنه وجدها من تصميم الطبع العربي، الذي أصبح فيما بعد يعرف بعمود الشعر. حتى وإن كان بعضها لا يخضع لدقة التقعيد والتقنين الذي جاء به المرزوقي. ولكنها - مع ذلك - لا تباعد عمود الشعر فيما يرمي إليه.

إن عمود الشعر، مصطلح تندرج تحته جملة خصائص، لايستقيم الشعر العربي إلا بها. وبذلك كان من أهم اللبنات في بناء مفهوم الشعر، عند ابن سلام، بل وعند من عاصروه كالجاحظ، والذين جاؤوا بعدهما كابن قتيبة، والآمدي، والجرجاني، وابن رشيق، وقدامة، وابن طباطا، والمرزوقي...

والذي يثير الانتباه أن ابن سلام جاء بروح عمود الشعر تامة مجملة في كل ما كتبه من أقوال وملاحظات، بل أضاف إليها هالة من الشواهد، كقوله: (عن ابن عباس قال: قال لي عمر: أنشدني لأشعر شعرائكم، قلت: من هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير. قلت: وكان ذلك؟ قال: كان لا يعاظل بين الكلام. ولا يتبع وحشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه.) ص ٦٣. ومع ذلك لا نجد ذكرا لمصطلح: عمود الشعر. وكأني بابن سلام يدعو إليه متحاشيا ذكره صراحة. وإذا تصفحنا (الطبقات) ألفينا خصائصها الفنية مجملة فيما ذكره الدكتور رجاء عيد: (ديباجة الشعر، ورونق الكلام، حصافة القول، وبعده عن السخف، البعد عن التكلف، تجنب المعاظلة في الكلام، ترك الحوشي من اللفظ، كثرة فنون الشعر، مدح الرجل بما فيه، قرب المأخذ، جودة التشبيه، جزالة البيت، البيت النادر، البيت المثل)[٤٥].

إن من جاؤوا بعد ابن سلام، كان لهم فضل وضع المصطلح (عمود الشعر)، وخلق تقنياته الخاصة التي دعت إليها ظروف المثاقفة والدراسة والبحث... أقول هذا، لأني ما عثرت على توظيف لعبارة (عمود الشعر) إلا في كتاب (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري) لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، حيث ذكرت ثلاث مرات [٤٦]. ويمكن أن نستنتج أن العبارة قد ظهرت في القرن الرابع.
ويمكننا أن نتتبع المصطلح تاريخيا، منذ أن ظهر في (الموازنة)، سنكتشف ولا ريب، أن فضل (طبقات) ابن سلام يظل مرحلة تاريخية كبرى، لأن الخصائص الفنية الواردة في الطبقات، بقيت المصدر والمنبع لكل ما سطر تحت عبارة (عمود الشعر). يقول الآمدي عن البحتري: (حصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر، وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيرا في شعره من الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، وانفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني)[٤٧]. هل في هذا ما يخالف ما قاله ابن سلام سابقا؟ أم ترى هو جري على نسقه، واطمئنان لما ذهب إليه وارتضاه؟ فهكذا احتفى كتاب (الموازنة) بعمود الشعر متخذا من قصائدالبحتري سندا ودعما، وشاهدا مبينا... وبعد الموازنة، وجدنا المصطلح يظهر في كتاب آخر هو: (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي علي عبدالعزيز الجرجاني. ولقد ذكر المصطلح مرة واحدة، وذلك في قول الكاتب:
(كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن: بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولاتحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض)[٤٨]. وإذا أردنا مبدأ الحصر، فإننا نخرج من هذا النص بالتالي:

١ ـ شرف المعنى وصحته.
٢ ـ جزالة اللفظ واستقامته.
٣ ـ إصابة الوصف.
٤ ـ المقاربة في التشبيه.
٥ ـ الغزارة في البديهة.
٦ ـ كثرة الأمثال السائرة.
٧ ـ شوارد الأبيات.

نلاحظ ـ بادئ ذي بدء ـ أن الجرجاني يجاري الآمدي في جل ما ذهب إليه. وبالتالي لا يناقض ابن سلام، ولا يخلف ما حشده من خصائص فنية. جندها ـ عن غير قصد ـ كمقومات لمفهومه للشعر.
وننتهي إلى أبي علي أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي، الذي اهتم بتقنين (عمود الشعر) مستفيدا ممن سبقوه من النقاد... ويبدو من قوله أنه اهتم أكثر من غيره بفكرة تحديد المصطلح إذ يقول:
(فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه،

ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضا ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمح، على الأبي الصعب)[49].

ثم يأتي المرزوقي بخصائص عمود الشعر كما هي معروفة الآن:

١ ـ شرف المعنى وصحته.

٢ ـ جزالة اللفظ واستقامته.

٣ ـ الإصابة في الوصف.

٤ ـ المقاربة في التشبيه.

٥ ـ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

٦ ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له.

٧ ـ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

الخلاصة

إن عملية موازنة أو مقاربة بين ما جاء به المرزوقي في نهاية المطاف، وما حدده الجرجاني والآمدي وما أثار ابن سلام، توضح أن المصدر واحد، والفضل في ذلك يعود إلى كتاب الطبقات الذي جمع رصيدا ضخما من الخصائص التي أخذت من أفواه الرجال، فسجلت حقائق دامغة، لما كان عليه الشعر قديما، وما كانت ترتضيه العرب، في جاهليتها، وفي صدر الإسلام، ذلك الاختيار الأدبي والذوقي الذي حافظ على وحدته، في شكله العفوي الأول، أو في شكله المقنن الثاني. ونستفيد من مصطلح (عمود الشعر) أنه يشكل قطب الرحى بالنسبة لمفهوم الشعر عند ابن سلام، ذلك المفهوم الذي ظل محافظا ملتزما، لا يخرج عن دائرة العرف، ولا يروم الاجتهاد والبحث، ولا يستأنس بما هو كائن في دنيا الفكر والحكمة، خاصة وأن عصر المؤلف كان من أخصب العصور: فكرا، وعلما، وحضارة... وحسبنا ما قاله المرحوم طه أحمد إبراهيم: (إن صح أن الشعر العربي في المشرق قد بلغ أوجه في القرن الرابع، وأن كل عناصره الفنية قديمها ومحدثها قد تحدد واتضح في العهد ما بين أبي تمام وأبي الطيب المتنبي فصحيح كذلك أن نقد الشعر في المشرق قد وصل إلى ذروته في هذا القرن)[50]. ربما هذا كله جاء نتيجة ما بذل خلال قرن سابق، هو القرن الثالث الهجري الذي وجد فيه ابن سلام. وعن هذا القرن الزاهر يقول طه أحمد إبراهيم: (لم تعرف الحياة الأدبية والعلمية عند العرب عهدا خصبا بالرجال والأفكار ومختلف الأمزجة، كما عرفت في صدر الدولة العباسية. فقد كان فيها ضروب شتى من التفكير، وضروب شتى من البحوث، وقد كان فيها ولوع بالمعرفة، وانصراف إلى العلوم والفنون في قوة وإيمان)[51].

غير أن مفهوم الشعر عند ابن سلام ظل وليد مثاقفته ومحافظته، ولكنه ـ مع ذلك ـ تضمن التأصيل الإجرائي، ونبذ متاهة التنظير المثالي...

الهوامش

-1 وإن كان بعض النقاد المعاصرين، لا يرون في محاورات أفلاطون أنها تحتوي على نظرية جمالية بالمعنى الصحيح. (م.ه. أبرامز) مجلة الأقلام العراقية ـ عدد ١١ سنة ١٩٨٠ ص ١٩٠ من مقال: (الاتجاهات الأساسية لنظرية النقد)

-2 رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء ـ رسالة الموسيقى (إخوان الصفا) دار صادر بيروت.

-3 شكري عياد ـ كتاب الشعر لأرسطو ـ ص ٢٧٥.

-4 البرهان في وجود البيان ـ الطبعة الأولى ـ بغداد ـ سنة ١٩٦٧ـ ص ١٢٠.

-5 عيار الشعر ـ ابن طباطبا ـ ص ٩.

-6 ابن رشيق ـ العمدة ١١٦/١.

-7 في النقد والشعر ـ ص ٨٥ ـ يوسف بكار.

-8 (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) لأبي محمد القاسم السجلماسي ـ المنزع البديع ـ تقديم وتحقيق: علال الغازي ـ مكتبة المعارف ـ الرباط ـ المغرب ـ الطبعة الأولى ١٤٠١ ـ ١٩٨٠ـ ص ٢١٨.

-9 مقدمة (الشعر والشعراء) طبعة بيروت ١٩٦٤.

-10 (الشعراء والشعراء) ص ٥٣٠.

-11 (عيار الشعر) تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ـ القاهرة ١٩٥٦ ـ ص ٥ ،٧.
طبعة أخرى بتحقيق عبدالعزيز بن ناصر المانع ـ الرياض ـ ١٩٨٥ ـ ص ٧ ،٩.

-12 ديوان البحتري- تحقيق: حسن كامل الصيرفي ـ ٢٠٩/١.

-13 زهر الآداب١٧٦/١- الأغاني ٣٣٨/١ ـ الشعر والشعراء ٤١١ ـ العمدة ١٧٠ ـ ديوان نابغة بني شيبان ٣٩.

-14 (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) لأبي محمد القاسم السجلماسي ـ تقديم وتحقيق: علال الغازي ـ مكتبة المعارف ـ الرباط ـ المغرب ـ الطبعة الأولى ١٤٠١ ـ ١٩٨٠ـ ص٢١٨ ـ ٢١٩.

-15 منهاج البلغاء ـ ص ٢٨.

-16 ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٠ـ ص١٧.

-17 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: (س. أ. بونينباكر) ليدن دون تاريخ ـ ص٢.

-18 (المنزع...) ص ٢١٨.

-19 د. ألفت كمال الروبي، (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين) ومجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثاني (يناير، فبراير، مارس) ١٩٨٦ ـ ص ٣٨.

-20 فن الشعر ـ ص ١٦١ ـ من كتاب الشفاء.

-21 فن الشعر ـ ١٦٨.

-22 كتاب الشعر ـ تحقيق: محسن مهدي، مجلة شعر، عدد ١٢ ـ بيروت ١٩٥٩ ـ ص ٩٣.

-23 كتاب الشعر ـ ص ٩٢، وكذلك جوامع الشعر ـ ص ١٧٢.

-24 ابن رشد ـ تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم ـ المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ـ القاهرة١٩٧١ ـ ص٥٨.

-25 عالم الفكر ـ المجلد ١٨ ـ العدد الأول ـ ١٩٨٧ ـ ص ١٥٩.

-26 تاريخ النقد الأدبي عند العرب (طه أحمد إبراهيم) دار الحكمة ـ بيروت ـ ص٨٦.

-27 عالم الفكر ـ المجلد الثامن عشر، العدد الأول ـ ١٩٨٧ ـ ص ١٦٣.

-28 دراسة للدكتور سليمان الشطي، مجلة عالم الفكر ـ المجلد ١٨ ـ العدد ١ ـ ١٩٨٧.

29- عالم الفكر، المجلد ١١ ـ العدد ٤ ـ ١٩٨١ ـ ص ٥٨.
30- ابن فارس، (الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها) ص ٣٨.
31- سيرة ابن هشام ٢/٢٨٩.
32- (النهاية في غريب الحديث والأثر) لابن الأثير، فصل الرجز.
33- (وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع .... أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفي ...) ص ٤.
34- الجاحظ (البيان والتبيين)، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، الجزء الأول، الطبعة الثانية، مطبعة لجنة التأليف والنشر ـ ١٩٦٠ ـ ص ٦٧.
35- الجاحظ (الحيوان)، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، الجزء الثالث، الطبعة الأولى، القاهرة ـ ١٩٣٨ ـ ص ١٣١ ـ ١٣٢.
36- عبدالقاهر الجرجاني، (دلائل الإعجاز)، القاهرة ـ ١٣٣١ هـ ـ ص ٤٢.
37- د. محمد زكي العشماوي، (قضايا النقد الأدبي والبلاغة)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الإسكندرية ـ ١٩٦٧ ـ ص ٤٢٥.
38- (ف.ب.ولسن) (مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق) ترجمة الدكتور محمود يوسف نجم، مراجعة الدكتور إحسان عباس ـ ص ٥١٦.
39- د. رجاء عيد، مجلة (فصول) المجلد ٦ العدد ٢ ـ ١٩٨٦.
40- الموشح ـ ص ١١٩.
41- مجلة (فصول) المجلد ٦ العدد ٢ ـ ١٩٨٦ ـ ص ١١٣.
42- الموشح ـ ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤.
43- الموشح ـ ص ٥٧.
44- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ـ ص ٦.
45- مجلة (فصول) المجلد ٦ العدد ٢ ـ ١٩٨٦ ـ ص ١١٩.
46- الآمدي (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر ـ ١٩٦١ ـ ص ٦، ١٢، ١٨.
47- الموازنة ١/١٨.
48- القاضي علي عبدالعزيز الجرجاني (الوساطة بين المتنبي وخصومه) دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط/٣، ص ٣٣.
49- المرزوقي، (شرح ديوان الحماسة) تحقيق: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٣٧١ هـ/١٩٥١م
50- طه أحمد إبراهيم (تاريخ النقد الأدبي عند العرب)، دار الحكمة ـ بيروت ـ لبنان ـ ص١٤١.
51- المرجع نفسه ـ ص ١١١.

المراجع

1- إخوان الصفا ـ رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء ـ رسالة الموسيقى، دار صادر بيروت.
2- أرسطو طاليس ـ تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٨١.
3- اسحق بن وهب (٣٣٥ هـ) ـ البرهان في وجوه البيان، الطبعة الأولى، بغداد ١٩٦٧.
4- الآمدي (٣٧٦ هـ) الموازنة بين الطائيين، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف بمصر ١٩٦١.
5- الجاحظ عمرو بن بحر (٢٥٥ هـ) البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٤٨.
6- الجاحظ عمرو بن بحر (٢٥٥ هـ) الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٦٩.
7- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦.
8- د. دافيد ريتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦٧.
9- ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) العمدة: تحقيق: محي الدين، مصر ١٩٦٣.
10- السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ١٩٨٠.
11- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، وزغلول سلام، المكتبة التجارية ١٩٥٦.
12- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت- لبنان (د.ت.)
13- عبدالقاهر الجرجاني (٧١هـ) دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، القاهرة ١٣٧٢هـ.
14- علي بن عبدالعزيز الجرجاني (٦٩٢هـ) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبي الفضل والبجاوي، الطبعة الثالثة، القاهرة.
15- ابن فارس، الصاحبي في فقة اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: مصطفى الشويمي ١٩٦٤.
16- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، جزءان، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦.
17- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، القاهرة.
18- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤.
19- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، والنشر، القاهرة ١٣٧١هـ/١٩٥١م.
20- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: البجاوي، القاهرة.
21- ابن هشام، سيرة ابن هشام، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحفيظ شلبي ١٩٧١، الطبعة الثالثة، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات

(مقاربة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية في شعر عبدالوهاب البياتي)

د. محمود جابر عباس*

أولا: إشكالية النوع والتداخلات النصية:

علاقة الشعري بالسردي

كان من الطبيعي أن يستأثر التداخل والتخارج النصي بين الخطاب الشعري العربي المعاصر والأنواع والفنون الأدبية الأخرى باهتمام الشعراء الرواد في بداية ثورتهم الشعرية على العقيدة التقليدية،

ويستنفد جهودهم في البحث عن أساليب جديدة وتقنيات جديدة ومتطورة، تمثل العلاقة الحميمة بين الشاعر وتجربته، محاولة منهم استخلاص الشكل الشعري الملائم لهذه التجربة احتكاماً إلى معطيات النص من خلال التحليل والتأويل، وإن استعارة هذه الأساليب في النص بوصفه بنية متكاملة قد انعكست على البناء الشعري، ومعمار القصيدة وتماسكها الداخلي لكي يتسع هذا الشعر في حمل طاقات فنية جديدة تعبر عن الواقع الجديد الذي فرضته ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية في التعبير عن هموم المجتمع ورؤيته في إطار أشمل وأكثر قدرة في النقاط الحسية والبصرية لهذه التجربة. ومن المؤكد أن اتخاذ الشاعر العربي المعاصر وسائل بنائية جديدة تستعير أساليبها من الفنون الأخرى كالمسرح والرواية والقصة القصيرة والسينما كان هدفه الإفادة في منجزات هذه الفنون وأساليبها وتقنياتها ودورها البنائي والتشكيلي في القصيدة العربية الحديثة، وفتح الطريق أمام القصيدة لكي تتخلص

* كلية الآداب - جامعة عمر المختار - الجماهيرية العربية الليبية.

من غنائيتها المسطحة أولا، واتساعها لعناصر بنائية جديدة من الفنون الأخرى ومنها الدرامية ثانيا. ذلك أن «الشعر الدرامي في الواقع يحتضن كل فنون الشعر، ويكثف كل مراحل تطوره»[1]، إذ كان هم الشاعر في الوصول إلى داخل البنية التعبيرية الجديدة للقصيدة الذي ساد مختلف الفنون التي اتجهت جميعاً نحو البناء الدرامي بوصفه أشمل هذه الفنون وأكثرها قدرة في التعبير عن التجربة الموضوعية والجماعية لإنساننا المعاصر «فالشعر لابد وأن يبرر وجوده درامياً ولا يقتصر فحسب أن يكون شعراً جيداً صيغ في شكل درامي»[2].

وأن نزوع الأنواع الأدبية جميعها نحو الدرامية ومنها الشعر على وجه الخصوص جاء نتيجة لعملية تحطيم الحواجز والحدود والأطر بين الأنواع والأجناس الأدبية أي أصبحت منفتحة بعضها على بعض، والتي ضمت تحتها التقسيم الثلاثي (الأفلاطوني أو الأرسطي) في تقسيم هذه الأنواع إلى الغنائي والملحمي والدرامي، وقد «اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاماً موحداً قابلاً للإحاطة بكامل الحقل الأدبي، ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات، أهمها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثاني عشر»[3]، وقد سعت النصوص الأدبية في العصر الحديث إلى تفكك التقسيم الثلاثي (الأفلاطوني والأرسطي) وبلورة رؤية خاصة بها تلتصق بعالم النص وتصبح جزءاً داخلياً في بنائه، وتتفجر على يديه اللغة، وتنبعث الحياة في أدواته وانشغالاته الفكرية والوجدانية والجمالية والبنائية، ويعد الناقد الفرنسي جيرار جينيت من أبرز النقاد الذين رأوا أن هذه النصوص هي «بمثابة سرد لأحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث - بالمعنى العام للكلمة - أشكالاً ثلاثة: إما الشكل السردي الصرف، أو الشكل الإيمائي، أي الذي يقوم على الحوار بين شخصيات مثلما يحدث ذلك في المسرح، أو الشكل المزدوج أي التناوبي الذي التجأ هوميروس إلى استعماله كلما قرن سرد الأحداث بالحوار»[4].

وكان الشاعر العربي الحديث أول من تحدى حدود هذه الأنواع ليقيم علاقات مقاربة أو مجاورة بينها بكل ما يملأ كيان هذا النص من توتر وفاعلية وتجديد ودلالة جعلته يفيد من كل هذه الأنواع ويوظفها في عدته الشعرية: البنية، اللغة، الصورة، الإيقاع حيث تلتقي مع نزوعه الشخصي، ومكابدته الذاتية، بل هناك كثيراً ما تطالعنا «نصوص تجلب إلى متونها استعانات سردية، أو سينمائية تتوسل بالبياض أو الشاغر في المتن الشعري الذي يكمل أو يملأ بالقراءة. تستثمر الحكاية وتأنيس المخلوقات غير الإنسانية. ترج روح النثر للبحث عن الشعري فيه. إنها نصوص تبعث إشاراتها مثل مأساة مجهولة منسية»[5].

وإذا كان القول بأن الدراما قد بدأت في عصورها الأولى شعرية صحيحة، فإن عودة الشعر إلى الدراما غايته إغناء هذا الشعر بالكثير من العناصر الدرامية والقصصية والسردية التي يرتفع فيها هذا الشعر إلى مستوى التعبير الموضوعي في لغته وصوره وإيقاعه وبنائه المتكامل والمعقد في

قدرته على تطوير الانفعالات والعواطف والارتفاع بها إلى مستوى متعدد في القيم والمعاني الفكرية والجمالية، ذلك «أن الدراما تتجلى قوتها في صورها ومعانيها المتعددة، تمثل العالم الذي تعكسه، وفي هذا الأمر تتجلى قوتها وعظمتها ومواصفاتها باعتبارها طريقة تعبير جد فعال»(٦) وبذلك تحقق القصيدة العربية الحديثة تفوقاً على مستوى تكامل عناصرها المختلفة من خلال توظيف بعض عناصر تلك الأنواع الأدبية في بنائيتها حيث «تتجه القصيدة الحرة إلى التعبير غير المباشر معتمدة على الرؤية الشعرية، والتكيف في الصورة حيث ينصهر الشاعر الحديث الحر في العالم ويتغور العالم فيه، مما أكسب حركة الشعر الحر السمة الدرامية في الشعر»(٧).

وقد أخذ فن الدراما يستكمل شيئاً فشيئاً في الأدب العربي، وانتشر هذا المصطلح انتشارا واسعاً بين أوساط الكتاب والأدباء والشعراء على وجه الخصوص، ليشمل جميع الأنواع الأدبية في النصف الأول من هذا القرن بعد اطلاعهم على حركة إحياء الدراما الشعرية الأوروبية، وعلى مقالات الشاعر والكاتب الإنجليزي ت. س. اليوت، وتجاربه ومفاهيمه الشعرية والنقدية عن الدراما الشعرية والمسرح، كما في مقاله الذي كتبه عام (١٩١٩) عن (البيان والدراما الشعرية) ثم مقال آخر كتب عام (١٩٢٨) بعنوان (حوار حول الشعر المسرحي)(٨).

وقد شهدت بدايات القرن العشرين انتشار ظاهرة الدرامية في الأدب العربي، وأجناسه المختلفة، وبدأ الأدباء يستلهمون آفاق الدراما وعناصرها المختلفة في العديد من أعمالهم، وكان حظ الشعر العربي كبيراً من هذه الأساليب الجديدة التي كانت حصيلة العناصر المتفاعلة من الثقافة الإغريقية والأوروبية والعربية، التي أسهمت في تغيير بنية هذا الشعر وخصائصه، وبدأ الشعر العربي يستعير الكثير من الوسائل البنائية والفنية من الفنون الأخرى كالمسرح والسينما والقصة والرواية لاكمال افادته - كما الأنواع الأدبية الأخرى - من الدراما، من خلال توظيف عناصرها المختلفة، في تجسيد البنية الدرامية وصياغتها في تشكيله، وبدأ الشاعر الجديد «يخطو خطوات مهمة يبتعد فيها عن الغنائية الطاغية، وذلك بفضل ثقافته الجديدة، واطلاعه على معطيات الفكر الإنساني وعلى حركة الشعر العالمية الحديثة، فحاول قسم من شعرائنا الجدد أن يغني شعره بخصائص درامية، كتعدد الأصوات وتداخلها في القصيدة، وكاستعمال الحوار الداخلي الذي يصور صراع النفس وتقلباتها، وكالإفاضة من عناصر الحكاية أو القصة التي تنمو متطورة، وتنتهي نهاية تشبه النهاية المسرحية، وتنمو القصيدة على شكل مقاطع ولوحات تتمم الواحدة منها الأخرى، ومُعدَّة موضوعيا كما يحدث في المشاهد المسرحية المتتالية، وإن هذا الوعي الشعري الجديد والتطلع إلى محاكاة بناء المسرح في الشعر جعل القصيدة الجديدة تسير خطوات طبيعية إلى ميدان الدراما الشعرية»(٩)، وأخذت وظائف الدراما تتجلى في هذا الفن أو ذاك، وأصبح «الموقف الدرامي لا يتحقق في الأدب المسرحي وحده، بل إنه يتحقق في كل أدب، إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجمالي للعالم»(١٠).

ومع أن محاولة إفادة القصيدة العربية الحديثة من عناصر الدراما المختلفة محدودة جداً لم يستطع الشعراء فيها أن يحدثوا الانزياح الكلي، أو الخرق الواضح في الشكل أو الصياغة إلا أنها أثبتت «قدرة القصيدة الغنائية على تمثل بعض عناصر الدرامية والملحمية كالصراع والسرد والحوار وتعدد الأصوات»[11].

وتحولت بعض هذه المنجزات الفنية والجمالية والبنائية في القصيدة العربية الجديدة إلى شظايا في بنية هذه القصيدة التي أخذت شكلاً مغايراً وبناء ولغة وصوراً وإيقاعاً وأداءً موضوعياً عبرت عنه قصيدة الشعر الحر وبنيتها الدرامية وبذلك «يتضح لنا أن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي، إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في هذه القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنياً فحسب، بل نعاين كذلك - وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله - مدعاة قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها»[12].

وبذلك استطاعت القصيدة الجديدة أن تحمل (الرؤية التركيبية) و(النظرة الموضوعية) والابتعاد عن الذات، والتعبير عن الوجود والواقع الموضوعي بكل ما فيه من تداخل وتشابك في العلاقة والتحقق والضرورة مستفيدة في ذلك مما انتهت إليه فنون الأدب الأخرى في المسرح والقصة القصيرة والرواية التي عدت جميعها تجاوزا للرؤية الرومانسية التي انتظمت حركة القصيدة وبنيتها التقليدية أكثر من قرنين من الزمان، وكان لتوق الشاعر المعاصر المحمل برؤية العصر دور مؤثر في البحث عن مضامين جديدة في أشكال جديدة، فكانت القصيدة الجديدة التي حملت كل تقنيات الفنون الأخرى لتجاوز القصيدة التقليدية الغنائية إلى حيث البنية الدرامية المركبة والمعقدة التي تؤكد ارتباط (الشعر والدراما) في مستوى العلاقات التركيبية والدلالات الفاعلة والمؤثرة في نسيج النص الداخلي وتداخلها مع الموقف الدرامي والجدلي في القصيدة لتبدو أن «الدرامية ليست ثمرة لالتقاء لونين من النشاط الفني الخلاق - الشعر والمسرح - بل ثمرة للنشاط نفسه الذي ينتج الشعر والدراما في الموقف ذاته، بحيث ينتج الشاعر القصيدة الدرامية في الفعل الدرامي، وفي التنظيم وفي تتابع أحداث القصة»[13]، وبدأت القصيدة تنتقل من البنية الغنائية البسيطة التي عرفتها في بداياتها الأولى إلى البنية الدرامية الحركية «وأخذ المضمون الشعري يكتشف أهميته بدراميته وتفصيلاته الدقيقة للحدث الذي يستطيع القارئ أن يحيا بجو موحد يطلع منه برؤية جديدة، ويضيف إلى حصيلته شيئاً مغايراً أو يترك فيه بواعث التأمل والتفكير والفهم والاستيعاب»[14] وأصبحت القصيدة الجديدة لا تقتصر على عناصر الحكاية والقص والحدث البسيط والشخصية، بل دخلت فيه كل عناصر الملحمة والدراما الشعرية التي عدت قيما جديدة في الأدب العربي، فالشعر العربي «اليوم تخلى عن وحدة البيت، وتطور نحو

وحدة الفقرة، وجعل البناء الدرامي في الشعر ممكناً، يوم جعل الشعر الحديث الصور تمتد وتفيض من بيت إلى بيت، جعل خلق التوتر التصاعدي - وهو من مبدأ الدراما - ممكنا، والمسرحية الشعرية الحقيقية ما أصبحت ممكنة في الواقع إلا بعد أن وجدت صيغ الشعر الحديث هذا»(15). وإذا كان الشعر هو حلم الفنون الأدبية كلها(16)، فإن الدرامية أصبحت حلم الفنون الشعرية كلها أيضاً لأن البنيان الحداثي للقصيدة الجديدة انطلق من رؤية شاملة للخلق الفني الذي ارتبط بتطور الوعي الفكري والسياسي والثقافي والاجتماعي وليس معزولاً عن المناخ الشامل لتطوير بنية القصيدة العربية الحديثة ووحدة موضوعاتها وتناغمها وتساوق مقاطعها، إذ «تكتسب القصيدة الجديدة بنيتها الدرامية من تعدد الأصوات فيها، وتقديم الصورة العامة للأجواء والمشاهد التي يدور فيها الموضوع الشعري، والاهتمام بتصوير ملامح الأشخاص وتقيمهم ضمن الأحداث والمواقف، ولا ننكر فضل الشعر الجديد في إعطاء الشعراء حرية في الحركة، ودقة في التصوير لعناصر الدراما والاعتماد على الديالوج لتجسيم التجربة في إطار موضوعي حسي وملموس»(17).

ثانيا: التناص الموضوعي وهيمنة الرؤية القصصية والسردية

كانت استجابة الشعراء لهذه المعطيات الجديدة، التي قوت مركزيته ووضحت رؤيته، كبيرة، وبدأ الشاعر العربي يبحث عن بذور الأداء الدرامي والقصص السردي والروائي في القصيدة القديمة، من أجل تطوير القصيدة الغنائية وإغنائها بعناصر درامية عديدة، كانت لها قيمة في ابتكار الأساليب والمعاني والرؤية التي كانت واضحة في مظاهر التجديد التي رافقت القصيدة العربية منذ مطالع هذا القرن «وكانت القصة في الشعر الحديث قد وجدت مع بداية هذا القرن في صورة فنية واضحة، وقبل أن يصل الأدب المهجري إلى الشواطئ العربية، أو يعرفه العالم العربي كأدب له معالمه واتجاهاته الفنية»(18) وتوفر لشعراء مطالع القرن العشرين أرضية خصبة من معرفة الدراما الشعرية الغربية، وبأصولها الغربية، وحاولوا تقديم دراما شعرية جديدة على الأدب العربي وخصوصاً في أفكارها ومضامينها وبنائها، فكتب الشاعر العربي أحمد شوقي مسرحيات (مصرع كليوباترا، على بك الكبير، قمبيز، مجنون ليلى) إلا أن ضعف عناصر الدراما في كثير من مواقف هذه المسرحيات، وبخاصة في مواقفها الأساسية كالصراع والاسترسال في الحوار وبطء حركة الشخصيات وانعدام وحدة الحدث، وقلة درجة التوتر، قد أوقعها في التعبير الغنائي، ولم يحررها من إسار الذات المناهضة للدراما، ولجوهر العمل الدرامي(19). وعلى الرغم من رغبة الشاعر العربي الحديث في اقتناص بعض عناصر الدراما من خلال الابتعاد عن الذاتية، والالتجاء إلى الموضوعية في تطوير بنية القصيدة وتركيبها

واستجابتها لحساسيته الشعرية، فإن ذلك لم يحصل، وبقي (البيت الشعري) المعبر عن الذات الشاعرة، والأداة التعبيرية الوحيدة المتاحة أمام الشاعر الذي يقف عائقاً أمام خلق دراما شعرية ناجحة، وكان على الشعر لكي يصلح للحوار المسرحي - لم يكن يكفي أن يتحرر من القافية الموحدة - أن يتحرر أيضا من القالب التقليدي للبيت بعدد تفاعيله المحددة، أي على عناصر إيقاعية، والشاعر الجديد عندما يستخدم الحوار الدرامي يتخلص إلى حد بعيد من الإيقاع الواضح الرتيب الذي يوحي بالاصطناع، ومع إحساس الشاعر العربي الحديث - في هذه المرحلة - بعقم القصيدة الغنائية، وعدم قدرتها على التعبير الموضوعي عن روح العصر، وذائقته الفنية في التحرر من القوالب التعبيرية والموسيقية التقليدية، فإنهم حاولوا - ضمن محاولاتهم العديدة في تغيير الأشكال والمضامين والنسيج والرؤية - إدخال الحكايات القصصية، والحوادث، وتعدد الشخصيات، والحوار، والصراع، التي تمثل البداية الصحيحة للتماس الموضوعي بين مجالات عمل القصيدة الجديدة، وموضوعاتها، ومجالات اشتغال الدراما والقص والسرد وموضوعاته، تلك المحاولات التي التفتت إلى جوهر الشعر وحقيقته من خلال رؤية جديدة للواقع تقترب من الاستخدام الشعري لبنية القصيدة في كونها وحدة عضوية تشكل صوراً متآنقة في تنسيق جمالي ولغوي يكشف عن البنية الكلية للقصيدة في تركيبها وخصائصها النوعية الأخرى بوصفها مقوما جوهريا من مقومات البناء الدرامي الذي تنشده القصيدة العربية الجديدة من خلال التلاحم بين الشكل والمضمون، والذاتي والموضوعي، والخاص والعام، الذي يتحقق في آفاق هذه التجربة ومستوياتها الدلالية المتعددة، وكان لنشوء حركة (الشعر الحر) في نهاية الأربعينيات وظهور الأشكال الشعرية والفنية الجديدة وتطور الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى دوره الفعال الذي أتاح للقصيدة العربية - ولأول مرة في أدبنا العربي - أن تخرج من غنائيتها الذاتية إلى عالم أرحب كي يستطيع التعبير الشعري الموضوعي الصادق عن رؤياه وتجاربه ونزعاته الإنسانية، حيث بدأت القصيدة الجديدة تقترب من الحس الدرامي والنزعة الملحمية، وبرز الاهتمام بالشعر المسرحي من حيث علاقته بالشعر الدرامي وبالقصيدة الدرامية، وتداخل الفكر والعاطفة، وتأثيرهما بالبناء الدرامي للشعر العربي بعد أن بدأ يبتعد عن الذاتية والغنائية ويتجه نحو الموضوعية، وفي هذه المرحلة برزت «الحاجة إلى القصيدة التي يحمل فيها وعي المجموع حيث النظرة الموضوعية، والرؤية التركيبية، والموقف المنحاز إلى عملية البناء والتقدم، قد أوجبت التعقيد في الشكل والكثافة في التعبير والموضوعية في الرصد»[٢٠] وقد أنضجت فيها عناية الشعراء بالحدث والشخصية والحوار والبناء الدرامي الذي يقرب القصيدة من البنية الدرامية والسردية والقصصية المركبة والمعقدة، وتفتحت أمام الشعراء الرواد - بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري من العراق، وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي

حجازي من مصر، وأدونيس وخليل حاوي من لبنان، أبواب ثقافات عديدة التقت عقولهم بأعمال جديدة - من الدراما الشعرية - في صياغتها وأشكالها الفنية، وأكثر إنسانية، وقدرة في مواجهة مشاكل الإنسان العربي، وطرح حلولها، فقد عرف هؤلاء الرواد في ذلك الوقت كتابات عالمية (ت. س. اليوت) وأودن وغوركي وأسلافه الكتاب الروس الكلاسيكيين (تولستوي وتشيخوف ودستوفسكي) وبيرون وشلي وكيتس وبودلير ورامبو وفكتور هيجو، قضت على الثنائية التي كانت قائمة بين الشكل والمضمون، والتعبير والرؤية «ذلك لأن دلالة التحرك الشعري في العراق أعمق من تفسر لنا هذا التحول الخطير في بنية القصيدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية على أيدي مجموعة من الشباب المثقف الذي اطلع اطلاعا واسعا ومباشرا على الأدب الأوروبي وتأثر بشكل مؤكد بالتجارب الفنية التي شهدتها قصيدة الشاعر الرومانسي والرمزي والواقعي والموضوعي »[21].

ولم تقف تحولات البنية في القصيدة العربية الحديثة عند هذا الحد، بل امتدت لتشمل إنجازات واضحة، أساسية ومهمة، من خلال الإفادة من الأنماط والعناصر التعبيرية الجديدة في الأنواع الأدبية والأجناس الأخرى كالمسرح والرواية والقصة القصيرة والسينما والتلفزيون والتي أصبحت جزءا من انهماكه الصميمي ومكابداته ومسعاه الفني والجمالي والفكري والبنائي والدلالي للانتقال بها من حالة السرد التقليدي والقص والحكاية إلى حالة الصراع والتوتر والمونولوج الداخلي وتعدد الشخصيات والأصوات، وتجسيد الفعل الإنساني في مواجهة اكبر وأعنف هذه المرة مع الرؤية التقليدية، بما يجعل لهذه الأنماط حقها في تشييد البنية الكلية للقصيدة التي بدأت تتجه نحو التركيبية والتعقيد والدرامية، ووحدة الرؤية والنص القادرة على استيعاب تحولات القصيدة على عدة مستويات. ففي المستوى التقني والجمالي حاول الشعراء مواكبة (الرؤية - الرؤيا) بتقنيات وأدوات فنية تلائم هذا التحويل والحرية الفنية التي أتيحت للشاعر، وكانت «الدرامية، بما تحويه من عناصر القص والحوار (عناصر الحكاية) والشخصية ومحاولة التوصل إلى صياغة موقف الشاعر منها في الوقت نفسه هي المظهر الفني ، وتحت هذه الدرامية تكمن الاستفادة من عناصر تشكيل القصيدة بشكل وطريقة جديدتين»[22].

وكان عام ١٩٤٧ - بالنسبة للشعر العربي ككل - يحمل عالماً متعدد الرؤية، متدفق التجربة، متشابك المواقف، تصطرع فيه هذه المستويات من خلال التقنية والرؤية المركبة، والتكنيك البنيوي والجمالي الشعري والرؤية الواقعية التي أحالت القصيدة إلى بناء متماسك يحمل أصواتاً وتقنيات متعددة جعلته يمثل رؤية تلك المرحلة، ومنحته القدرة على التعبير عن الشعور المتوحد بالفكر الذي تتلاقى فيه الرؤية الذاتية للواقع مع الرؤية الموضوعية للعالم المحيط به و«البحث عن شكل شعري يعطي حرية أوسع للشاعر ويخفف من القيود الشكلية التي تعطل

الانطلاق، وأن الشكل الجديد - كما يقول البياتي - مكن المونولوج الداخلي من الدخول في القصيدة والحوار الداخلي، ووصف الحياة اليومية والنفاذ إلى جوهر الموضوع وطرح الغنائية بمفهومها الرومانسي»(٢٣)، وما يحدثه أسلوبها من مزايا كالمباشرة والتقريرية وطغيان العاطفة، فصار الخطاب الشعري الجديد يتكئ على أساليب الحكاية والقص والسرد والحدث والحوار والشخصية وتعدد الأصوات والصراع والدرما إذ إن أهمية هذه المحاولة أنها كانت حلقة الوصل بين التناول الغنائي المحض بصوت واحد ومستوى شعوري أقرب إلى الثبات والسكون، وبين القصائد التي أكملت لها عناصر الأداء الدرامي، فكانت النقلة من (الإحساس) و(النزعة) الدرامية في الشعر الحديث إلى (البناء الدرامي) «وأول ملامح البناء الدرامي أن هذه القصيدة تعتمد على تتابع المشاهد واللوحات، وتصاعد الحدث تصاعدا تدريجيا، ونموه على طريقة الاكتمال، وترسم الحلول، وعلى تعدد الأصوات واختلاف المواقف وتصارعها، وإضافة إلى عنصري السرد والخطاب فإنها إفادة من عنصر الحوار الذي غدا وسيلة تعبيرية مهمة لا يمكن فصلها عن وسائل التعبير الأخرى» (٢٤). وبذلك انتقلت القصيدة الجديدة من الرؤية الغنائية المهيمنة التي تحضر فيها (أنا) الشاعر حضوراً طاغياً إلى السرد الموضوعي والرؤية الدرامية والقصصية والسردية في تجارب الشعراء الرواد على امتداد الوطن العربي وفي مقدمتهم الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي...

ثالثا: عبدالوهاب البياتي: بداية البنيات السردية والدرامية

كانت (الدراما والدرامية) من المفاهيم النقدية الجديدة التي شاعت في كتابات الأدباء والنقاد والشعراء والباحثين وآرائهم التي شغلت الصحافة الأدبية في نهاية الأربعينيات، وبداية الخمسينيات من خلال صلتهم بالآداب العالمية وخصوصاً الإنجليزية والفرنسية التي تكثر في كتاباتها مثل هذه المصطلحات، وعلى الرغم من قيام الشعراء الرواد في العراق: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وكاظم جواد وغيرهم من الكتاب والأدباء بترجمة العديد من الآثار الأدبية والقصائد الشعرية والكتابات النقدية لشعراء عالميين أو نقاد ذي اتجاهات نقدية، إلا أننا لم نعثر على هذا المصطلح (الدراما والدرامية) في كتاباتهم قبل عام ١٩٥٤ حيث أشار إليه الشاعر كاظم جواد لأول مرة في تقديمه لديوان الشاعر عبدالوهاب البياتي (أباريق مهشمة)(٢٥) الذي أشار فيه إلى التطور الذي حققه مختلف الشعراء في الأساليب الشعرية الحديثة من تنويع الموسيقى، وتركيز موسيقى النهاية، وإيجاد موسيقى داخلية، وإلجام التدفقية بنهاية المعنى أو المقطع، وأن عدم وجود أثر ناجح للقصة أو الملحمة أو (الدراما) في الشعر العربي فضلاً عن الأساليب التاريخية والاجتماعية يعود إلى عوائق

القافية، وإلى غنائيتها الرتيبة المملة، كما ترددت بعض المفاهيم والمصطلحات التي تدور حول (الدراما والدرامية) في أحاديث الشاعر عبدالوهاب البياني، إلا أنني لم أعثر على مفهوم واضح لهذا المصطلح عند الشاعر على الرغم من تعدد آرائه وكثرتها حول قضايا الشعر والقصيدة وبنائها ورؤيتها الجديدة، ففي حديثه عن (تجربته الشعرية) اقترب من هذا المفهوم، ولم يشر إليه صراحة حيث يقول: «إن القصيدة الغنائية لم تعد المتنفس الوحيد للشاعر، وأن على الشاعر أن يجد الآفاق والإمكانات الجديدة دائما وأبدا للتعبير عن نفسه في أشكال فنية متباينة»[٢٦]. وتباينت آراء الشاعر بين الابتعاد عن المفهوم - في البدايات الأولى - وبين الاقتراب منه في المراحل اللاحقة - وخصوصاً بعد الستينات - ولعل أبرز توضيح وضعه الشاعر البياني (للدراما والدرامية) في لقائه مع الناقد العراقي (محمد مبارك) في بداية السبعينات بعد أن نضج المفهوم وعرف المصطلح ودوره وأهميته في عملية التناص الموضوعي بين الأجناس الأدبية وتنوع أشكالها البنائية في الشعر العربي الحديث حيث أشار فيه إلى أن الشاعر لكي يعبر «تعبيراً درامياً عن الحياة والوجود المعيش لابدله من خلق وجود مستقل عنه، أي لابد له أن يبتعد عن ذاته إلى الموضوع، وأن يعزف عن الغناء الذي تردى فيه أكثر الشعر ليصادر على الأشكال الدرامية في التعبير، على أن هذه الأشكال، وإن استقلت عن ذاتيات الشاعر، فإنها تظل تحتاج من تجاربه الخاصة، وتتخذ لها وجودا موضوعيا في هذا الكون»[٢٧].

وهذه النظرة وإن جاءت متأخرة نسبياً تتخذ من الدرامية معيارا نقديا وبنائيا عند الشاعر البياتي يؤكد ما أردنا استنتاجه بأن مفهوم (الدراما والدرامية) عند الشعراء الروّاد كان واضحا، وأنهم قاموا بتوظيفه في شعرهم، وقد وعوا هذا المفهوم واتساقه عند الشعراء والنقاد الأوروبيين، خصوصاً الشاعر البياتي، الذي قام بترجمة الكثير من الأشعار الأوروبية إلى لغتنا، حيث يكاد يقترب قدر الإمكان من هذا المفهوم - اصطلاحا ومفهوما - ما يوحي بأنهم قد عرفوه، وفي ذلك يقول الشاعر البياتي: «إن حضور الزمن بوحداته الثلاث في القصيدة يمنح هذه القصيدة طاقاتها الشمولية في التعبير، ووجودها المتجدد أبدا: أما العنصر الدرامي في القصيدة فهو أمر طبيعي، وذلك لأن الوجود نفسه هو دراما كبيرة، وليس هو برؤية رومانسية باهتة»[٢٨]. وقد وردت لأول مرة مصطلحات ومفاهيم (الدراما) ومشتقاتها التركيبية، والحس الدرامي والبناء الدرامي والصوت الدرامي، وذلك في مقال ترجم للشاعر الإنجليزي ت.س. اليوت نشرته مجلة (الفصول الأربعة) بعنوان (أصوات الشعر الثلاثة)[٢٩]. وراحت تتضح وتنتشر بعض الملامح والقسمات والسمات الدرامية في شعرنا العربي المعاصر، وخصوصاً قصيدة (الشعر الحر)، وقد بدأت دلالات التجديد تكشف عن جوهرها في هذه القصيدة سواء في الرؤية أو البناء أو التركيب أو الأنساق أو التناص

الموضوعي مع الأجناس الأخرى في الإفادة من معطيات هذه الأجناس، و«بدل القصيدة - الحكاية، والقصيدة الأفكار، أوقصيدة الزخرف أو قصيدة الوصف والموضوع الخارجي يقيم الشاعر الجديد القصيدة الدفقة الكيانية، القصيدة الرؤية الكونية، وهذه القصيدة تنمو باتجاه الأعماق نحو سريرة الإنسان ودخيلاته، وتنمو أفقياً في تحولات العالم»[٣٠]، وبذلك فقد خرجت هذه القصيدة من إطارها الغنائي الثابت والقوالب الكلاسيكية القديمة إلى حيث رحابة الشكل ورحابة المضمون اللذين يجعلان منها تنوعاً في الرؤية، وتنوعاً في التشكيل، وتنوعا في الصراع، وفي الحركة، وهو ما يمنح التجربة، القصيدة تشكيلاً درامياً قادراً على أن يعطي القصيدة دفقة في الشكل والمضمون معا، مع حفاظها على مكونات تجربتها الأولى الذاتية والأحاسيس والعواطف والأفكار، ولكنها تتوافر على قدر من الموضوعية التي تستطيع بها الوصول إلى المستوى البنائي واللغوي والجمالي والتركيبي للقصيدة التي تتداخل فيها هذه المستويات لتكون القصيدة الجديدة التي تحمل مثل هذه التنويعات المختلفة، ولكنها تبقى في إطار القصيدة الغنائية العربية التي تقترب من بنية القصيدة الدرامية المتكاملة في الرؤية والبناء، ولكنها تنأى عن (الدراما الشعرية) لأن اقترابها منها يحولها إلى جنس أدبي آخر... ولكنه «اتجاه ملموس نحو الدرامية سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بنائها الفني»[٣١].

وقد كانت قصيدتا السياب (هل كان حباً) ونازك الملائكة (الكوليرا) تمثلان بداية الانطلاقة الأولى لقصيدة (الشعر الحر) على امتداد الوطن العربي من حيث التناول والرؤية والتركيب والبناء والتساوق الفني بين الشكل والمضمون - على الرغم من سبقها بمحاولات عديدة - وكونها - كما يقول أستاذنا الدكتور إحسان عباس - «لا يصح اتخاذهما مؤشراً قوياً على شيء سوى تغيير جزئي في البنية»[٣٢]، من جهة ثانية فإنها «تحقيق لنوع شعري جديد يختلف من حيث الشكل والجوهر والنوع الذي ساد الأدب العربي وهو الشعر الغنائي»[٣٣]، الذي حققت من خلاله القصيدة تغييراً كبيراً في السمات الدرامية والقصصية والسردية التي بدأت تظهر في بنية القصيدة الداخلية، وتشكيلها الجمالي الذي أعطى هذه القصيدة في بواكيرها الأولى حساً درامياً ونزعة قصصية وسردية تفتقده القصيدة التقليدية.

وفي إطار هذا النسق البنائي الجديد تبدو قصيدة الشاعر عبدالوهاب البياتي (سوق القرية) من ديوانه الثاني (أباريق مهشمة) محاولة لتكثيف الرؤية في بنية دلالية جديدة تعد نموذجاً تتولد منه البنية الكلية للقصيدة من خلال الاحتفال «بالتوطئة المكانية والزمانية مثل زميليه - بدر ونازك - ولكن هذه التوطئة جزء من صلب القصيدة، لا يراد منها أن ترسم جوا معينا يصلح لما يليه، لأن القصيدة كلها توطئة لشيء لم يقل بعد»[٣٤]:

الشمس والحمر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في فراغ:
في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء
وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير
ما حك جلدك مثل ظفرك، والطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس أقرب، والذباب(٣٥).

ومن هذه القصيدة، والقصائد الأخرى في ديوان البياتي (أباريق مهشمة) يأخذ شعر البياتي طابعاً جديداً، إذ أصبحت القصيدة لديه بناء مركبا إحدى مميزاته تعدد الأصوات، أي أن القصيدة شرعت تتخلص من غنائيتها ـ كما في ديوانه الأول ملائكة وشياطين ١٩٥٠ ـ ولعل هذا راجع إلى التغيير الروحي والفكري في ذات الشاعر الذي اكتشف خواء التمرد الميتافيزيقي عندما أبصر واقعا مزريا وبؤسا مفزعا. وفي هذا المكان الذي تتحرك فيه القصيدة، وهو اللحظة الحاضرة داخل عالم تتركب فيه صور عديدة لمجتمع القرية، ولكنها صورة فنية تلخص إمكاناتها في الشكل الشعري الجديد حيث تستطيع درامية القصيدة فيها أن تزاوج بين طرفين: صوت الشاعر، وتداعيات المكان ورؤاه لكل التناقض الذي يحسه، والواقع الذي يعيشه حتى نجد أن الإطار الموضوعي هو الذي سيطر، واخترق أعماق الشاعر من خلال الأصوات والمسارات التي بدأت تتوارى في قصيدة البياتي، حيث يتداخل منطق القصيدة وكثافتها وتماسكها مع صوت الشاعر الذي يبدو صوتا خارجيا وداخليا في الوقت نفسه.

وتجيء قصائده الأخرى (مسافر بلا حقائب) و(مذكرات رجل مجهول) لتؤكد على عمق ونضج التجربة لدى الشاعر من خلال تجليات الشكل الشعري الجديد، وتعدد الأصوات والصراع الذي يبدأ من الذات ولا يعود إليها، بل يصبح في مدارات النمو داخل وخارج هذه الحركة من خلال التجدد والخلق الذي يوائم بين صوته الذاتي، والصوت الجماعي تحت وطأة المعاناة، وتنبئ عن بدايات احتشاد وتجميع العناصر الدرامية عند الشاعر البياتي:

من لا مكان
لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان
تحت السماء، وفي عويل الريح أسمعها تناديني
تعال!

لا وجه، لا تاريخ... أسمعها تناديني
تعال!
عبر التلال
مستنقع التاريخ يعبره الرجال
عدد الرمال
والأرض مازالت، ومازال الرجال
يلهو بهم عبث الظلال
مستنقع التاريخ والأرض الحزينة والرجال
عبر التلال

وكعادة أبطال البياتي، فإنهم يطلون علينا بين مرة وأخرى من خلال التناقضات، وصراع الأضداد في شخصياتهم، وفي فتح كوة على ماضيه وحاضره الذي يحمل كل هذه الدلالات المتناقضة التي تتردد بين نداءات الماضي واستحضاره، وبين صوت الماضي، وقد أوصل هذا الصراع، وهذا التناقض، إلى بؤرته النهائية التي جعلته يكشف عن تقنيات وجماليات سردية مؤثرة في سير الحدث وتطوره الذي يختلف عن الوصف الخارجي، ذلك أن «السرد يرتبط بالوقائع والأحداث، ومن هنا فهو يضيء خاصية الزمن ودرامية الحكاية، بينما الوصف يهتم بالأشياء، والكائنات في وجودها الأخير، ويبدو وكأنه يعرقل مجرى الزمن، ويعمل على بسط الحكاية في المكان»(٣٦). ويمكن التدليل على استجابة الشاعر عبدالوهاب البياتي لدواعي الفن القصصي والسردي بقصائد مثل (مذكرات رجل مجهول) و(القرصان) و(الرجل الذي كان يغني) ويقدم بها الشاعر أنموذجا متقدما لقدرته على الإفادة، وتوظيف هذه العناصر في قصيدته، ويؤطرها بحوارها البسيط والمباشر الذي يبقينا ضمن المناخ النفسي للشخصية ونموها في هذه القصائد، غير أن البياتي يختلف اختلافا بينا عن أقرانه الشعراء الرواد في محاولة تقديم الصورة الواقعية لهؤلاء من خلال تقديم الشخصية وجهاً لوجه دون تصوير الأجواء بهذه الشخصية، ورسم ملامح المكان، أو وصف الطبيعة المحيطة به، وستكون قصيدة (القرصان - أباريق مهشمة) أنموذجاً طيباً لهذا الاتجاه عند الشاعر البياتي والذي ظل لصيقا به، إذ يعكس فيه مميزات بنية قصيدة الشاعر الذي يبتدئ برسم صورة بطله مباشرة، كما يرسم تحولات نموها دون الحاجة إلى التوقف، فالدفقة الشعرية التي بدأها الشاعر لا تتوقف أو تتغير باستطرادات الشخصية، بل تستمر وينتج عنها التأزم والتوتر والصراع الذي يبعث على استكناه أعماقها وتطويرها بما يستطيع أن يخرجها من حدودها الذاتية إلى التعبير عن أزمة المجتمع «وكما يقول بيتسس فقد كانت الدراما تعتمد على حدث يأخذ صورة طبيعية في الحياة»(٣٧).

غليونه القذر المدمى والضباب
وكوة الحان الصغير
ورفاقه المتآمرون يثرثرون:
(البحر مقبرة الضمير)
ويقبلون كؤوسهم ويقهقهون
(هذا العجوز ألا يكف عن الشخير؟)
والليل والحان الصغير
ورفاقه والخمر والدم والضباب
صور تعود به تعود إلى الوراء
إلى جزيرته وشاطئها وآلاف السفائن والرجال

كما أفاد الشاعر البياتي من توظيف الحدث البسيط في بنية القصيدة العضوية، والذي يقود بدوره إلى تحول في طبيعة تجربة الشاعر وامتداداتها، والذي يحاول أن يحقق الوحدة الكلية للقصيدة من خلال حدثها النامي المتطور، ومن كون الحدث «موقفا يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع، ويتطور بواسطة الحبكة والفعل، ورد الفعل، وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة لا تنفصل عن الشخصية»[٣٨].

وهو في حقيقته ليس إلا تعبيرا عن تبلور عناصر الفن السردي والقصصي في الأدب العراقي، والذي يحتوي على البداية والعقدة والذروة والخاتمة، إذ «حدد أرسطو بعد ذلك صفات الحدث الدرامي، فهو ليس كائنا عضويا تترابط أجزاؤه بالضرورة والحتمية، ولا ينفرد جزء منها بوظيفة عن الأجزاء الأخرى، إنه حدث له بداية ووسط ونهاية»[٣٩].

كما شاعت في قصائد الشاعر البياتي في بواكيره الأولى قصيدة (الشخصية) التي تعتمد على تقديم الأحداث والحوارات عبر وجهات نظر هذه الشخصية أو الشخصيات الأخرى لتكون عاملا مهما يساعد على خلق السرد الموضوعي الخارجي في القصيدة لتكوّن (الشخصية الدرامية) وهي صوت الشاعر - كما يقول ت. س. اليوت - «عندما يقول ما يستطيع هو شخصيا أن يقول بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية»[٤٠] لتمثيل حالة معينة، أو وضعية ما بحيث تصبح هذه الشخصية عاملا بنائيا مهما «في أي سرد قصصي مسرحيا كان أم روائيا، وقد يكون هو البطل أوغير البطل ما دام هوالمحور الرئيسي لأحداث السرد»[٤١].

وللشاعر عبدالوهاب البياتي قصيدتان تمثلان هذا النمط من قصيدة الشخصية التي تتجه اتجاها دراميا وسرديا وقصصيا: الأولى (مذكرات رجل مجهول) والثانية (مسافر بلا حقائب)، ذلك أن الشاعر البياتي في هاتين القصيدتين يحاول «أن يفصل الشخصيات التي خلقها، أو

التي يمثلها فصلا تاما عن تفكيره الخاص، فهي تنمو وتتحرك، وتسير أمامه بشكلها الخاص وملامحها الخاصة»[٤٢]، وأن يعطي كل شخصية من شخصياته شكلا خاصا، كما لو كانت وجدت حقا، ففي قصيدة (مذكرات رجل مجهول) يبدأ البياتي بداية موضوعية كالتعبير عن بطله في صورة شعرية موفقة تكشف عن حياة هذه الشخصية، وهي طريقة الشاعر في كشف شخوصه «بتحليلها على هيئة ملامح تومئ إلى كيان خاص»[٤٣]:

أنا عامل أدعى سعيد
من الجنوب
أبواي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين
وكان عمري آنذاك
سنتين - ما أقسى الحياة -
وأبشع الليل الطويل
والموت في الريف العراقي الحزين
وكان جدي لا يزال
كالكوكب الخاوي على قيد الحياة [٤٤]

ويجد قارئ شعر البياتي أن أغلب قصائده التي تتناول سمات الشخصية وتركيبها وصراعاتها تحاول أن «تنتقي من الأجناس الأدبية بعض السمات المختلفة، فهي تنتقي من القصة حكائيتها، ومن الملحمية اختفاء صوت الأنا، ومن الرواية شيئا من السرد والحبكة، ومن الشعر الرومانسي شفافيته وبساطته، ومن المسرحية تعدد المشاهد واختلاف الفصول في التقديم والتأخير»[٤٥]، ذلك أن الشاعر البياتي غالبا ما يلجأ إلى إثارة الأسئلة أمام شخصيته دون الإجابة عنها وعرض تناقضاتها وتصارعها مع الخارج الذي يتخذ أشكالا وأبعاداً متعددة لتجسيد فكرة الصراع الأبدي الذي تفجره هذه المواقف، كما في هذا المقطع من القصيدة:

مولاي: أمثالي من البسطاء لا يتمردون
لأنهم لايعلمون
بأن أمثالي لهم حق الحياة
وحق تقرير المصير
وأنا في أطراف كوكبنا الحزين
تسيل أنهار الدماء
من أجل إنسان الغد الآتي السعيد
من أجلنا مولاي، أنهار
تسيل في أطراف كوكبنا الحزين

مرحلة النضج: تنويع الوحدات السردية والدرامية

لئن كانت القصيدة الحديثة تتجه من حضور السارد عبر اللغة ووجهة النظر والفعل والحدث والشخصية والحوار ذات الصوت الواحد، فيمكن عد القصيدة المتعددة الأصوات، التي تعمد إلى الإفادة من الفعل والحركة والصراع والتضاد وتطور الحدث والحوار المركز والمكثف، بداية نضج عند الشعراء الرواد، وفي مقدمتهم شاعرنا عبدالوهاب البياتي الذي بدأت قصيدته تتجه إلى الالتفات إلى عناصر التعبير الدرامي التي كانت حلقة الوصل بين التناول الغنائي المحض والتناول السردي الذاتي بصوت واحد ومستوى شعوري معين أقرب إلى الثبات والسكون، والتي اكتملت فيه عناصر الأداء الدرامي والسردي والقصصي، ولكي يستطيع الشاعر استغلال كل هذه الوسائل من «حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسي وملموس»(٤٦)، من خلال عناصر هذه البنية، وانتقائية الشاعر لهذه العناصر التي تخدم فن التعبير الشعري الذي يطمح في الوصول إليه مستعينا بالعناصر السردية والدرامية بما يجول في تجربته الشعرية، ولم تعد القصيدة عند البياتي تعنى بالتعبير الذاتي والغنائي المباشر عن تجربة شخصية، وإنما استغل الشاعر تعدد الأصوات في القصيدة، وخلق أشكال بنائية وتعبيرية معقدة تمثل منحى القصيدة نحو الدرامية «فالتعبير بالصور تعبيراً بنائيا، ونحو البناء الدرامي في القصيدة، وأكثر من الملامح الدرامية والملحمية، واللجوء إلى الرمز والأسطورة والحكاية وغيرها»(٤٧)، تقرب القصيدة من جوهر الدراما دون افتقادها لشفافية الشعر وشحنته العاطفية من خلال رؤية الشاعر وقدرته العاطفية على «اختيار ما هو جوهري (على الأقل من منظوره الخاص)، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية»(٤٨) التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة بما يجعل هذه الرؤية تتحول إلى فعل وصراع وحركة تتوحد مع هذه البنية التي لا تقوم بدور أدوات خارجية مهيمنة، بل تستحيل إلى الخيوط الناسجة لسداة المنهج الدرامي ولحمته من خلال خلق أشكال فنية وتعبيرية ناضجة.

وقد عمد الشاعر عبدالوهاب البياتي منذ دواوينه (سفر الفقر والثورة) و(الذي يأتي ولا يأتي) و(الكتابة على الطين) و(قمر شيراز) و(سيرة ذاتية لسارق النار)، وحتى أحدث دواوينه (كتاب المراثي - بيروت ١٩٩٥م) و(البحر بعيد أسمعه يتنهد - بيروت ١٩٩٨م) و(بكائية إلى حافظ الشيرازي - دمشق ١٩٩٩م) إلى استغلال عناصر التعبير الدرامي المختلفة وتوظيفها في قصيدته، والتي ستكون ذات تأثير كبير في إضفاء الموضوعية والدرامية والسردية والقصصية على عاطفته الذاتية والغنائية، فاكتسبت الصفات

الإنسانية والكونية الحية التي تعد «أخطر تحول في السيرة الشعرية للبياتي، وبالتالي للقصيدة العربية المعاصرة، وهذه السيرة تمثل الإبحار نحو الداخل، والقبض على جمرة التوهج، وتقمص الذات الجماعية للإنسان العربي ابتداء وللإنسان الكوني انتهاء، والاحتراق، ومعاناة العذاب وانصهار الوجدان والموت والحياة والذاكرة والتاريخ والأماكن والأزمنة والعصور والحضارات في توق بشري فريد تجاه الديمومة والخلود، وللخروج برؤية جديدة للكون والعالم والوجود»(٤٩)، تقوم على تداخل الأصوات واعتماد الطابع الدرامي والسردي، وتعلقها بعناصر السرد القصصي سواء عندما يقدم الشخصيات في خط تصاعدي داخل سيرورة الحدث، والتطلع إلى خلق البؤرة المركزية والأساسية لهذا الحدث من خلال شخصية واحدة مركزية، أو من خلال تعدد الشخصيات أو البحث عن محنة الوجود الإنساني التي تدور حول فصول الخلق ومباهجه ومآسيه في الكشف عن التوتر المشدود بين الموت والميلاد، والتي تساهم في بلورة الموقف الرؤيوي للشاعر والشخصية معا، وفي هذه المرحلة «تراجعت القصائد البسيطة ذات الغنائية الواضحة والموسيقى العذبة، لتحل محلها قصائد أكثر عمقا وتركيبا من المعزوفات الصغيرة إلى الأبنية الموسيقية بكل ما فيها من تداخل الأصوات والألحان»(٥٠) التي التحم الشاعر من خلالها برموزه وشخصياته ومدنه ونسائه، وأصبحت جزءا مكملا لعالمه الشعري في البحث المستمر عن الوجود إلى اللامتناهية في القصيدة ملتمسا جسد الأرض، ومثقلا برؤى الأشياء وحرارتها ودفئها، ورحيل الشاعر الدائم من خلال قضية الموت في الحياة والحياة في الموت التي تنبثق من الرؤية والحلم والفكر، والبحث عن نقطة الارتكاز القائمة التي يتجه الشاعر إلى تلبسها، والتي تهبه الشمولية، واللغة الإنسانية المشتركة، التي تخاطب كل الشعوب وكل العصور(٥١).

وقد رأينا هذا المنحى عند البياتي يبلغ أقصى مداه في قصيدته الطويلة - المركبة (موت المتنبي) التي جاءت لتؤكد أن الشاعر البياتي قد خطى بشعره نحو التركيبية والدرامية والسردية، واستطاع فيها «أن يتابع الظاهرة، فيتمثلها إيقاعا وفكرا، ويعكس لنا أحوالها ومراحل نموها، أو حقوقها، حتى لكأن دورات القصيدة لديه إنما جاءت لتنظيم هذه المراحل، وتستوعب تلك الأحوال في تتابعها الحي، وتعاقبها القائم بالفعل»(٥٢) لتكون نوعا من الاتحاد مع شخوصه وأبطاله الذين يسعون إلى تغيير العالم فضلا عن تجربة الشاعر في المعاناة والغربة والترحال والتمرد.

وقد عدها الشاعر قصيدة درامية قصصية يغلب عليها الأسلوب القصصي، وقصيدة (قناع) لم يلبس فيها الشاعر قناع المتنبي، إذ إن «فكرة القصيدة هي فكرة الصراع الأبدي بين الفنان - وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع، والسلطة الزمنية الغاشمة - وما تملكه من أساليب البطش والخداع، والمكر، وهذا الصراع الذي ينتهي بموت الفنان

الفاجع، ولكن موته لا يعني هنا أن دوره قد انتهى مدى التاريخ، ولكن الموت يعني الولادة الحقيقية على مدى التاريخ»[٥٣] فالقصيدة إذن من المحاولات الإيجابية لبناء القصيدة بناء طويلا، أفادت من إنجازات فن المسرح وعكست بدورها «البداية في توجه الشاعر إلى أشخاص التاريخ، وجعلهم أبطالا لقصائده، ومع أن القصيدة تفيد بشكل أو بآخر من إنجازات الفن الدرامي كبلورة المواقف المتصارعة والمتضادة، وتشابك الأصوات الشعرية وتعددها والاهتمام بنمو الحدث وتطوره»[٥٤].

تتألف القصيدة من عشر دورات، تتردد فيها أربعة أصوات في مشهد مسرحي يترسم فنون العرض المسرحي فيها على تعددية من الأصوات، يبدأ بالصوت الأول والثاني والثالث، ثم يعود للصوت الأول، والرابع والثاني، ولعنتان، الأولى في مفتتح القصيدة، ومرثية، وخاتمة. فتشكل القصيدة إذن يتدرج في هذه الصورة من خلال التتابع والتدرج في دورات القصيدة بأصواتها الأربعة ولعنتيها ومرثيتها وخاتمتها، «ليس بمجرد شكل في بناء القصيدة، أو ترتيب اتفاقي شاءه الشاعر لنفثاته دونما قصد شعري مسبق أو ضرورة مضمونية، ذلك أن النسق الذي اندرجت فيه دورات القصيدة وتتابعت أصواتها محكوم على ما يبدو لي بمنطق شعوري ليس مبررا فقط، ولكنه ضروري لحركة القصيدة، وتكشف جوهرها الحقيقي»[٥٥].

فالدورة الأولى هي اللعنة الأولى التي تطرح رؤية الشاعر - المتنبي لعصره ولمدينته ولعنته لهذه المدينة التي عاش بها التجار والساسة وضعاف المواهب والمغمورون والعاطلون عن قدرات الفن العالية، لتؤكد إصراره على مجابهة عذابات ومحنة الوجود الإنساني في النفي والغربة والتمرد والضياع في هذه المدينة، فهو صوت المتنبي، وصوت الشاعر، فلا يهم فقد توحدا في هذا الصوت:

لتحترق نوافذ المدينة
ولتذبل الحروف والأوراق
ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة
وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد
فأنت بحار بلا سفينة
وأنت منفى بلا مدينة
صليبك الغراب في المقاطع الحزينة
ينعب،
يبني عشه،
يموت في طاحونة

يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمة
يا عالما عاث به التجار والساسة، يا قصائد الطفولة اليتيمة.

أما الصوت الثالث الذي انتقل فيه الشاعر - الراوي من ضمير المخاطب الغائب، وهو صوت المتنبي في ضميره، الأول صوته في ذكرياته، وإذن فما زال المتنبي يتحدث من خلال البياتي:

كافور كان سيد الخليفة
والشمس والحقيقة

ثم يعود الصوت الأول ويعقبه الصوت الرابع الذي هو صوت خارجي أيضا من خلال ضمير المتكلم الذي هو في الواقع صوت (ابن خالويه) الذي وقف إلى جانب السلطان ضد الشاعر الثائر، وهو صوت الأمير الحمداني، فليس بينهما فرق كبير:

أنا شججت جبهة الشاعر بالدواة
بصقت في عيونه
سرقت منها النور والحياة
أغمدت في أشعاره سيفي
وأفسدت مريديه، وضللت به الرواة
جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباه

وهكذا تأخذ دورات القصيدة تتابعها، وارتفاع نبرة توترها وانخفاضها، إلى أن يصل إلى دورتها العاشرة، إذ ينتهي الصراع بموت الشاعر الفاجع أو (الحياة بعد الموت) أو (الموت بعد الحياة) التي تعني الولادة الحقيقية على مدى التاريخ، وها هو المتنبي بعد ألف سنة يعود متمردا ثائرا يقوى على الزمن في مواجهة أي قوة تسعى إلى إخماد صوته، وهوصوت الحقيقة، وستظل أنوار شعره تملأ الأرض عاصفة مدمرة نحو المطلق الأبدي لأنه فجر الثورة الحقيقية من خلال بعث الشاعر وأشعاره التي تضع على يديه هذه الحقيقة بعد:

عيونه الطينية السوداء
تسبر غور الجرح في السماء
حصانه يصهل في المساء
على تخوم المدن الغبراء
يرود نبع الماء
يوقظ في حاضره النجوم والأطفال
حصانه عبر المراعي الخضر والتلال

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 30 أكتوبر - ديسمبر 2001

يوقظ في ذاكرة السنين
اللهب الأسود والحب الذي يموت في ظل السيوف
عاصفا مدمرا حزين

كما تعد قصيدة (عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق) من بين القصائد التي تميزت ببنائها الدرامي المتطور بشكل واضح، والتي تعكس أيضا رؤية الشاعر وفلسفته في الحياة التي تقوي وتظهر عناصر الصراع والتضاد والحركة لتمثل قوة في البناء الدرامي للقصيدة، إذ تعد هذه القصيدة «أنموذجا للمونولوج الدرامي الذي تتضافر فيه حقائق مستمدة من أجناس أدبية متعددة، يكشف عن جدلية باطنية عميقة تصلح كعينة لسبر معالم الشعرية العربية الحديثة المتعددة الأصوات، كما تعبر عنها القصيدة في الأدب العربي الحديث»[٥٦]. ولعل المتتبع لدى تحليلنا لقصيدة (موت المتنبي) أن البياتي قد جعل هناك أربعة أصوات، أو أربع شخصيات تعد أنموذجا لبداية القصيدة الدرامية ذات الأصوات المتعددة التي يشكلها البناء الهيكلي العام للحدث، ووجدنا أن الحوار بين هذه الشخصيات يعطي صفة التوتر الدرامي الذي جنح فيه هذا الحوار إلى التكثيف والتركيز لخدمة الحدث ونموه، غير أن الشاعر البياتي، ومن مطلع السبعينات - شأنه شأن مجايليه من الشعراء الرواد وما بعدهم - بدأ لا يميل إلى استغلال (المونولوج الدرامي) الذي يتحدث إلى أبطاله أو يحدثهم، أو يتحدث إلى نفسه حيث «جعل من نفسه (بمونولوجه) المتواصل بطلا لم يتحدد مكانه، ضمن فعل معين، فالتأزم لديه متصل بأعماق قد تكون أعماق المجتمع كله، بكل ما في المجتمع من غنى وتناقض، والغنى والتناقض كلاهما موجودان في نوازع المجتمع وأفعاله الممكنة والمحتملة، وبالنتائج المجهولة التي لا يستطيع التنبؤ بها»[٥٧] وقصيدة (عين الشمس) أنموذج طيب ومتقدم لمنظور الشاعر التاريخي والكوني الجديد لحدوث التحول في طبيعة بنية القصيدة ونجاحها في الخروج بتركيب جديد لتعود الأصوات والحوار غير الذي عرفت به تجارب الشاعر السابقة، فالشاعر هنا لا يتلبس بأقنعته وشخصياته في هذه القصائد، بل يعبر عن أفكارها وآرائها من خلال اتحاده بها، فلم تكن ثمة أصوات تتحاور، بل يظهر صوت الشاعر البياتي أو صوت (ابن عربي) حيث إن الشاعر يخلع أفكاره على شخصيته، أو أن شخصيته تخلع أفكارها على الشاعر، وأن الشاعر هنا «لا يقوم بتصوير شخصية تاريخية يمنحها الحياة، وإنما يمارس عملا من أعمال التلبس، فهو يتصرف كما يمكن أن يتصرف الشخص المتلبس، ويمنحه الموقف الدرامي في القصيدة جميع إمكانات التخييل في العمل الفني، وبالتالي فإن التلبس يتيح له حرية الحركة فوق معطيات حياة وأفكار (ابن عربي)»[٥٨]، إذ تقف (أنا) الشاعر صنو (أنا) الشخصية التاريخية التي يتلبس معها.

تبدأ القصيدة من خلال دوراتها الثمان بتصوير أبعاد الشخصية والمكان باستهلال مشهدي من خلال حالة التلبس بين الشخصيات، شخصية الشاعر، وشخصية المتصوف الكبير ابن عربي، فالشاعر البياتي قد أصبح يتحدث من خلال هذه الشخصية عبر مونولوج درامي:

أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور
ووردة أرشف فيها فرس المحبوب
وحملا يثغو وأبجدية
أنظمه قصيدة، فترتمي دمشق في ذراعه قصيدة من نور
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
وبردي المسحور
فكل اسم شارد ووارد اذكره: عنها أكني واسمها اعني
وكل دار في الضحى أنديها: فدارها أعني
توحد الواحد في الكل
والظل في الظل
وولد العالم من بعدي ومن قبلي

وفي دورات القصيدة الأخرى (الثانية والثالثة والرابعة) أراد الشاعر أن يحسم الصراع لصالح (الأنا - الشاعر)، ويتبدى فيها الشعور بالاتحاد مع شخوصه حتى يمتزجا ويتوحدا، وحتى يبدأ الشاعر بتبادل المواقع بينه وبين شخوصه يترك هذه (الأنا) لـ «الأنت» حيث «تشغل شخصية الشاعر أو المتكلم وبشكل خاص عند استخدام ضمير المتكلم حيزا أكبر من المشهد الشعري، وتبرز في هذا اللون في الغالب ثنائية (الأنا - الأنت) أو (الأنا - هي)، وتتراوح هذه النماذج بين درجة عالية من الموضوعية والرسم المشهدي من جهة، وبين موقف غنائي وعاطفي تتفجر خلاله مشاعر الشاعر حد العاطفة المتطرفة»[٥٩].

كلمني السيد والعاشق والمملوك
والبرق والسحابة
والقطب والمريد

وصاحب الجلالة.
أهدني بعد أن كاشفني غزالة
لكنني طلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود
وصنعوا من جلدها ربابة ووترا لعود
وها أنا أشده: فتورق الأشجار في الليل ويبكي عندليب الريح

إن هذا التوحد يجعل هذه (الأنوات) ما لا يمت بأية صلة إلى (أنا) الشاعر المفترضة، وإن «كل أنا تطالعنا في النص الشعري هي أنا تنتمي إلى الخطاب الشعري في المحل الأول، وهي في هذا شبيهة بأنا الخطاب المسرحي، وأنا الخطاب الروائي. إنها في كل الأحوال (أنا) مستقلة وقائمة بذاتها»(٦٠) هي (أنا) (ابن عربي) أو (أنا) الشاعر البياتي حيث إن الشاعر عبدالوهاب البياتي «جعل الشيخ الأكبر يتحدث في المرحلة الأخيرة من حياته حين أقام في دمشق، وجعل جبل قاسيون رمزا للعالم، وجعل تحولاته رمزا لقوة الحب الذي يرى المحبوب في كل شيء، فيتوحد العالم في نفسه من خلال المحبوب الواحد»(٦١)، وتكتسب قصيدة (القناع) عند الشاعر عبدالوهاب البياتي بعدا درامياً وسرديا وقصصيا يتقمصه الشاعر ويتلبسه من خلال تقنية (القناع) التي يعد رائدها، إذ إنه «أول شاعر عربي معاصر استخدم القناع الشعري بوعي نظري متكامل، فهذا لا يعني أنه أول من استخدم القناع في الحركة الشعرية الجديدة، فلدينا نماذج شعرية تسبق نماذج البياتي في هذا الميدان، إلا أن تلك التجارب كانت تفتقد الوعي النقدي لمفهوم القناع الدرامي»(٦٢)، التي ساعدت على زيادة التوتر والصراع في القصيدة من خلال تعبير الشاعر عن تجربة جماعية أكثر تكثيفا وأبعد أثرا عبر حركة متصاعدة تمثل الجزئيات والكليات على حد سواء، من خلال رؤية جديدة تنقل التوتر الكياني إلى كل أجزاء القصيدة بما تحمل في تجلياتها من تحولات تجسد علاقتها بالرؤية الشعرية الكلية، متواشجة والدلالات والإيحاءات التي يبعثها القناع من مستوى القاع إلى مستوى الجلاء التي ربطت بين الماضي والحاضر من خلال تناقض العالم، وتقديم صيغة تتفاعل في هذه التناقضات والصراعات جميعا، ولذلك فإن «تطور قصيدة القناع عنده كان أوضح في شعره دون شعر غيره، فقد قصدها عن وعي عامد، وسار في تقديم أسلوبها بشكل يدل على اهتمام بالغ وحريص على الإفادة في تجربته الشعرية. وقولنا هذا ليس معناه أن فكرة القناع طارئة عليه، وإنما كانت نتيجة رحلة طويلة مضنية بدأها منذ شخصية الجواب والمتمرد والثوري اللامنتمي»(٦٣).

ولم يعد الشاعر البياتي يعتمد على الأشخاص كأقنعة تتخلل القصيدة مثل: الحلاج والمعري والمتنبي والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد وأبي فراس الحمداني وأبي نواس

والاسكندر المقدوني وحافظ الشيرازي ومحيي الدين بن العربي، وإنما قد شمل المدن كبابل ودمشق وبغداد ونيسابور ومدريد وغرناطة وقرطبة، والكتب كألف ليلة وليلة، والأنهار كالفرات في محاولة لتقديم «البطل النموذجي في عصرنا هذا، وفي كل العصور في (موقفه النهائي)، وإن استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها، وإن عبر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الإنسانية والكونية التي واجهها هؤلاء»(٦٤)، وبذلك يكون التعبير بالقناع الدرامي هو التعبير الأصيل لدى الشاعر البياتي الذي يدخل في كيان القصيدة العضوي، ويصبح جزءًا من كيان القصيدة وبنيتها، وأن يربط ما بين تصورات الزمن القديم وتصورات الزمن الحاضر عن طريق القناع الذي اتجه إليه الشاعر، إذ لا تخلو قصيدة من قصائد الشاعر - حتى المبكرة منها - من أنموذج لقصيدة القناع، غير أن الشاعر استطاع أن يقدم قصيدة القناع بدءا من ديوانه (الموت في الحياة) الصادر عام ١٩٦٨م، والذي احتوى على مجموعة من قصائد الأقنعة التي حقق فيها الشاعر نضجاً تعبيرياً على مستوى تكامل قصيدة القناع. وقد بدأت رحلة الشاعر مع الأقنعة بقصيدة (موت المتنبي) التي عدت من الإرهاصات الأولى لهذا النمط من التجارب، وقصائد (عذاب الحلاج) و(محنة أبي العلاء) و(السيرة الذاتية لعمر الخيام) في قصيدته الطويلة (الذي يأتي ولا يأتي) وتحولات عائشة في ديوان (الموت في الحياة) و(عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق) و(عن وضاح اليمن والحياة والموت) و(رسائل إلى الإمام الشافعي) و(سيرة ذاتية لسارق النار) وغيرها من قصائد الشاعر التي كانت تتراوح في أنماط استلهامها للأقنعة بين الأنماط الدينية والتراثية والتاريخية والأسطورية.

ويمكن أن نعد قصيدته الطويلة المركبة (عذاب الحلاج) من أهم قصائد الأقنعة عند الشاعر، وأوفرها قدرة على التعبير عن تقنية القناع من خلال التوظيف الفني الذي يتخذ من سيرة الشخصية توحدا له بها، وتحقيقا لغايات إنسانية أشمل، تكون أكثر ثراء بالدلالات والإيحاءات الماضية والحاضرة، وأكثر منحا نحو الدرامية في هذه الشخصية من خلال تكثيف الموقف الذي يؤدي إلى زيادة التوتر، وتحيل التماسك الدرامي فيها الذي يبدأ منذ اللحظات الأولى لبداية الصراع إلى مرحلته الأخيرة إلى وحدة القصيدة في جميع مراحلها ومستوياتها حيث صلب الحقيقة، وانتصار الشاعر الأبدي. والقصيدة تقوم على ست دورات تعرض لأوجه الصراع الذي يبدأ مع التساؤل الذي قدمه الشاعر البياتي لشخصية الشاعر الثائر الصوفي الحسين بن منصور الحلاج، الذي بدأ ينمو ويتطور من خلال أحداث القصيدة، والذي يتدرج في حركته الداخلية التي بدأت من دورتها الأولى تشكل ائتلافها مع حركتها وحتى نهاية الدورات الست حيث يتم صلب الحلاج وإحراقه

ونثر رمال جسمه في الريح، والشاعر البياتي كما عرف عنه في تلاوين القصيدة، يقيم صلة ذكية وموفقة بين حركات القصيدة ودوراتها إذ يستعين بعدد من الوسائل الفنية والأسلوبية والسيميائية التي تجعل القصيدة بؤرة دافقة بالصراع والحركة التي توحد هذه العناصر، وتفصح عن شخصياته وسلوكهم، حتى دون حوار (الديالوج)، وإنما من خلال لجوئه إلى الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يعد الوسيلة الفنية الحية النامية التي تدخل في نسيج القصيدة الدرامي، وتعرف المتلقي بأوجه الصراع ومرتكزاته. ولا شك أن الشاعر البياتي في هذه القصيدة قدم أول قصيدة قناع ناجحة ليعبر من خلال أزمة الحلاج في الماضي عن أزمته هو في الزمن الحاضر من خلال توحده بقناعه، لتصبح محاولة للاقتراب من حالة التجلي والمعرفة التي كان عليها كل من (الحلاج والبياتي)، وذلك باعتبار «أن بين البياتي وقناعه أكثر من صلة، فقد كان الحلاج ثائرا ومفكرا، وهكذا هو البياتي، وتغرب الحلاج في بيئته كثيرا وحورب وطورد، ولم يسلم البياتي من شيء كهذا، والحلاج ثوري النزعة، وكان يبث كلماته بين الناس عن الحق والعدل والسلطان الجائر، وهذه صفة أخرى يلتقي فيها الشاعر المعاصر بالشاعر القديم»(٦٥).

في الدورة الأولى للقصيدة يبدأ (المريد) بدوره الثوري في بحثه المحموم وتحولاته العديدة عن الذي يموت والذي لا يموت، عن الذي ينتهي والذي لا ينتهي، وضمن هذين البعدين تقوم المعرفة التي هي معرفة الماضي والحاضر حيث يكمل الرؤية الشخصية لبؤرة النص كي يكشف فيها أبعادا تفصيلية في شخصية (الحلاج) لينهض بدوره الرائي والنبوئي، وإن (المريد) لم يكن يطلب من (الحلاج) مجرد الكلمات، مع أنه كان شاعراً وثائرا ومتمرداً وصوفيا، وأن يختلط بهم من أجل تغيير مجتمعه:

سقطت في العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالأصباغ
شربت من آبارهم
أصابك الدوار
تلوثت يداك بالحبر والدوار
وها أنا أراك عاكفا على رماد هذي النار
صمتك: بيت العنكبوت، تاجك الصبار
يا ناحرا ناقته للجار
طرقت بابي بعد أن نام المغني
بعد أن تحطم القيثار
من أين لي؟ وأنت في الحضرة تستجلي

وأين انتهي؟ وأنت في بداية انتهاء
موعدنا الحشر، فلا تفض ختم كلمات الريح فوق الماء

وفي الدورة الثانية للقصيدة (رحلة حول الكلمات) يكشف الشاعر حالة الاندماج الكلي والتوحد والتقمص بين (الحلاج والبياتي) ليصبح الحلاج هو «الاسم والقناع الذي يحدث من خلاله الشاعر نفسه: الحلاج لم يكن صوفيا فقط، ولكنه كان أيضا معلما للفقراء، وهاتان الحقيقتان فحسب - مجردتان من كل ارتباط قصصي - هما اللتان يستخدمهما الشاعر مع عشرات الصور المتصلة بهما ليعبر عن محنته (هو)، وعن اشتعال كيانه بالشوق إلى معانقة حقيقة كبرى، وأن الذي يتكلم هو (البياتي - الحلاج)، فإن العذاب يبدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسيا، فقد تجرد البياتي مؤقتا عن ذاتيته، وأصبح هو الحلاج الذي صلب منذ ألف سنة»[٦٦] وتكمل الحركة الثانية الحركة الأولى من خلال مكونات البنية الدرامية التي ترتكز عليها القصيدة في تشكيل علاقاتها العميقة وخصائصها المميزة:

يا مسكري بحبه
محيري في قربه
يا مغلق الأبواب
الفقراء منحوني هذه الأسمال
وهذه الأقوال
فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور والآبار
ومزق الأسداف
وليقبل السياف
فناقتي نحرتها وأكل الاضياف
وارتحلوا

أما الدورة الثالثة فهي عبارة عن تقديم صرخة المهرج في حضرة السلطان بشكل فوتوغرافي واقعي لا يطل على أي معنى من ورائه خلال إقامة الحلاج في قصر الخليفة «وتسويغ ذلك في نظر الحلاج أنه إذا كان هو الذي رأى وتعرف وأخلص قد أفضت به الحال إلى الإحساس بالعبث، فما بال المهرج الذي ينفق عمره في أداء حركات لا طائل لها، ولا معنى وراءها سوى إضحاك الصغار وتسلية الكبار»[٥٧] من أجل حبه لابنة السلطان وليس مهرجا كما يعتقد، فعلاقة المشابهة بينهما، والتماثل، تأتي في طبقة أعمق، ثمة تماه بين المهرج و(الحلاج) ثم بين الطائف والطفلة اللذين غابا كلاهما عن عاشقيهما حيث يؤدي التعرف إلى حالة من

التجلي والوجد والكشف عن الحضور الدائم للإرادة الإنسانية في مواجهة عبث الحياة، وأنظمة الظلم والدكتاتورية، وأجهزة القمع، وقوى الشر الظلامية:

مهرج السلطان
كان ويا ما كان
في سالف الزمان
يداعب الأوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان
يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنيا سكران
يقلد السعدان
يركب فوق ظهره الأطفال في البستان
يخرج للشمس إذا مدت إله يدها اللسان
يكلم النجوم والأموات
ينام في الساحات
كان يحب ابنة السلطان

وفي دورات القصيدة الباقية (الرابعة والخامسة والسادسة) في (المحاكمة والصلب ورماد في الريح) يتحدى الحلاج القوة والسلطان والقدر، وهو يعلم أنه محكوم عليه بالصلب، ثم الإعدام من قبل ألف عام، لكنه قال كلمته، التي هي كلمة الخلاص الوحيد للتوحد والتلبس من أجل انتصاره على أدعياء السلطة، ومن أجل مواجهة الموت المادي للإنسان، وصولا للكلي، والمطلق، والوجود، والحلول، والتي ستكون جميعها قرين الحقيقة الأخيرة التي استشهد من أجلها الحلاج:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا

إذ اتحد الشاعر بقناعه من خلال حالة التلبس والوجد عبر رؤية (حلولية) بمعنى أنه حال كلية في جزئية من جزئيات الوجد المتعددة إلى ما لا نهاية:

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له: جبان
قلت لكلب الصيد كلمتين
ونمت ليلتين
حلمت فيها بأني لم أعد لفظين
توحد، تعانقت، وباركت ـ أنت أنا

لقد تجلى الشاعر عبدالوهاب البياتي في هذه القصيدة في افتتان جو التناقض والصراع، لكي يندمج في كل الأزمنة وكل العصور، حيث إنه «لم يستلهم الحلاج الصوفي الذي أغلق باب حجرة الحفرة الإلهية عليه - على الرغم من أنه عرض لحياته وقلقه - بقدر ما استلهم الحلاج الثائر، الحلاج بلا خرقة. الحلاج الذي أمر المقتدر بضرب عنقه خشية من ثورة اجتماعية حلاجية. أي أنه بعبارة أخرى حول الحقيقة ذات الرداء الصوفي إلى حقيقة واقعية»[٦٨] تنفتح أمام الرؤية الاستشرافية للتجربة الشعرية المعاصرة التي تصور الإنسان المعاصر في خلوده المعنوي الذي تساوق مع رؤية الحلاج في البحث عن الخلاص الجماعي.

ويمكن أن نلحظ في دواوين البياتي اللاحقة تطور بنية القصيدة وحركاتها ورؤيتها التي تجاوزت الفردية إلى الجماعية وصولا إلى البنية الكونية، إذ إن البياتي غالبا ما يسلخ شخصياته من مرجعياتها المحددة في الأزمنة والأمكنة - إلى الوجود المطلق اللانهائي، أو منطقة (المابين) - كما يقول الدكتور علي عباس علوان: «في هذا المابين يطلق الشاعر الأسماء الأولى، ولكنه على نقيض آدم الذي سمى ما كان معروفا وموجودا ينشئ هذه الأسماء ويؤسسها بإشارته إليها»[٦٩] كما في هذه القصيدة من ديوان (المراثي).

في أي الأزمان؟
لايدري أحد في أي الأزمان
نحن الآن؟
(جلجامش) هذا ليصرع ثور الغابة
أم جنرال يغتال الإنسان؟
أزمان تتداخل
تصبح (سافو) (عشتار)
والجنة نارا
والشيطان ملاك
صاحبة الحانة كانت تبكي
لكن الجنرال
كان ... في الحان
يضغط زرا
تهتز الأسلاك
وترسل في الليل عويلا

تهوي أبراج المدن الكبرى
يغمرها الطوفان(٧٠)

ففي هذه القصيدة، كما في قصائد الديوان «تتداخل الأزمنة، وتتعدد الوجوه والأمكنة، لكن صرخة الإنسان تعلو، وتتصاعد لتوقظ الغائبين، والراحلين والموتى من دون آثام، فينهض جلجامش ليقرأ آخر قصائد الحب، وترقص عشتار إلهية الوجه على نغم كوني عزفته أصابع الآلهة، يحمل في موجاته الأمان للإنسان المقهور، على رغم تعقد الأزمنة وتداخلها، وتلون العصور وقسوتها»(٧١)، ولتكون استمرارا موفقا لرحلة التحولات اللانهائية التي بدأها الشاعر منذ ديوانه المهم (أباريق مهشمة ١٩٥٤)، وحتى آخر دواوينه «بكائية إلى حافظ الشيرازي ١٩٩٩»(٧٢) التي حقق فيها الشاعر فتوحات مهمة في مجال تطوير بنية القصيدة الجديدة التي اتجه بها من الغنائية إلى السردية والدرامية والقصصية، والقادرة على كشف باطن حركة الوجود، والقادرة على رصد ألوان الصراعات الأبدية والوجودية وصياغتها على المستوى الفني للقصيدة، تتخطى حدود الزمان والمكان لتعانق وجدان العصر ووجدان كل العصور.

المصادر والمراجع

1- الشعر الإغريقي، د. أحمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦، ص١٨٧.
2- مقالات في النقد الأدبي، ت. س. اليوت، ت لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص٨٩.
3- مدخل الجامع النص، جيرار - جينيت، ت عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد) ط٢، ١٩٨٦، ص ٥.
4- المصدر نفسه، ص٢٢.
5- من تقنيات القصيدة المعاصرة، حاتم الصكر، ج (الجمهورية) العراق، ع (٧٥٦٦) ٧ حزيران ١٩٩٠.
6- تشريح الدراما، مارتن أسلن، ت يوسف عبدالمسيح ثروة، وزارة الثقافة، بغداد ط١ ، ١٩٧٨، ص ١٢١.
7- في الشعر والنقد، د. منيف موسى، دار الكتاب العربي، بيروت، ص٢١٦
8- الشعر والمسرح، د. علي الزبيدي، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، ص ٢١٥.
9- الشاعر العربي الحديث مسرحيا، د. محسن أطيمش، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٢، ص ٢١٥.
10- مقدمة في نظرية الأدب، د. عبدالمنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦، ص١٤٧.
11- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط١ ، ١٩٩٢، ص ٢٦٨.
12- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥ ، ١٩٩٤، ص٢٤٥.
13- فكرة المسرح، فرنسيس فيرجون، ت جلال العشري، مجلة السينما والمسرح (مصر)، ع١، ١٩٧٠، ص٤٥.
14- الشعر والزمن، د. جلال الخياط، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥، ص٧٨.
15- قراءات في قصائد المربد، جبرا إبراهيم جبرا، م (الآداب) بيروت ع٥/١٩٧٤، ص١٤٧.
16- استشراف الشعر، د. صبري حافظ، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٨٢، ص٥.
17- فنية التعبير في الشعر الجديد، د. سعد أحمد الحاوي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١، ص ٢٣٦.
18- تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، د. حسن أحمد الكبير، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٤٢٧.
19- مسرحيات شوقي، د. محمد مندور، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط٤ ١٩٨٢، ص٩٢، ١٠١.
20- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ص٢٢.
21- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١ ، ١٩٧٥، ص٥١٧.
22- القصيدة العربية الحديثة عامل وحدة وتنوع، د. مدحت الجيار، من بحوث مهرجان المربد الشعري السابع، ١٩٨٦، ص١٥.
23- الرؤيا الإبداعية في شعر البياتي، د. عبدالعزيز شرف، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، ص ٨٥.
24- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١ ، ١٩٨٢، ص٧٧.
25- أباريق مهشمة: مجموعة شعرية لعبدالوهاب البياتي، تقديم كاظم جواد، م (الآداب)، بيروت، ع٧، ١٩٥٤، ص٣٣.
26- تجربتي الشعرية، ديوان عبدالوهاب البياتي، مج٢، دارالعودة، بيروت ط٥ ، ١٩٨٢، ص٤٩٣.
27- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، لقاء مع الشاعر عبدالوهاب البياتي، ص١٤٦.

28- المصدر نفسه، ص١٤٠.
29- مجلة الفصول الأربعة، بغداد، ١٩٥٤، ع٤، آب.
30- ينابيع الرؤيا، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ، ١٩٧٩ ، ص١٢٧.
31- بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط٢ ، ١٩٧٨، ص٢٠١.
32- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص٣٥.
33- القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، مجلة الآداب، بيروت، ع١ ، ١٩٥٥، ص١٠٩.
34- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص٤٧.
35- ديوان البياتي، عبدالوهاب البياتي، مج١، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧١، ص١٩٠.
36- السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، ط٢، ١٩٨٦، ص٢٢.
37- الشاعر في المسرح، رونالد بيكوك، ت ممدوح عدوان، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق) ١٩٧٢، ص١٦٥.
38- دراسات في الأدب المسرحي، د. سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢ ، ١٩٨٦، ص ٢٤.
39- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص٢٠.
40- مقالات في النقد الأدبي ، ص٦١.
41- الشخصية والصراع المأساوي، عدنان بن دريل، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧١، ص ٣٥.
42- نظرية الأنواع الأدبية، س. فنسنت، ت. د. حسن عون، مطبعة رويال، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٩٦
43- أباريق مهشمة، نقد كاظم جواد، ص٣٣.
44- ديوان البياتي، مج١، ص٢٧٠.
45- قصيدة الشخصية، د. علي عباس علوان، من بحوث مهرجان المربد الشعري السابع، ١٩٨٦، ص ١٨.
46- الشعر العربي المعاصر، ص٢٤٢.
47- ظاهرة الغموض في الشعر الجديد، فاضل ثامر، م (الآداب - بيروت) ع٣ ، ١٩٦٦، ص ١٣٨.
48- الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٣.
49- عبدالوهاب البياتي، رؤية العالم، د. علي عباس علوان نقلا عن كتاب (فتوحات البياتي المعروف بنور الشعر ومرآته) بقلم ٨٠ شاعرا وكاتبا، إعداد وتحرير، هادي الحسيني، دار الجندي، دمشق، ط١ ، ١٩٩٨، ص ٩.
50- ربيع الحياة في مملكة الله، فاروق عبدالقادر، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٤، ص٥٧
51- الرؤيا الإبداعية في شعر البياتي، د. عبدالعزيز شرف وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٤، ص ١٥.
52- النموذج الثوري في شعر البياتي، مجموعة من الكتاب، محمد مبارك، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٥، ص ٥.
53- ديوان البياتي، مج٢، تجربتي الشعرية، ص٤٠٩.
54- دير الملاك، ص١٠٦.
55- موت المتنبي بين الواقع والنبوءة، محمد مبارك، م (الأقلام) بغداد، ع١ ، ١٩٧٦، ص ٧.
56- الشعرية العربية المعاصرة، خلدون الشمعة، من بحوث مهرجان المربد الشعري الثامن، ١٩٨٧، ص ٩.
57- الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٧.
58- الشمس والعنقاء، خلدون الشمعة، مطابع الأديب، دمشق، ١٩٧٤، ص٢٠٠.

59- الصوت الآخر، ص٣١٧.
60- الخطاب الشعري، د. عز الدين إسماعيل، من بحوث مهرجان المربد الشعري الثامن، ١٩٨٧، ص ١٥.
61- الرؤيا في شعر البياتي، د. محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٦١.
62- مدارات نقدية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٦١.
63- القناع في الشعر العربي الحديث، د. عبدالرضا علي. م (آداب المستنصرية) بغداد، ع٧، ١٩٨٣، ص٦٩.
64- تجربتي الشعرية، د. عبدالوهاب البياتي، ص٤٠٩.
65- دير الملاك، ص١٠٨.
66- الرحيل إلى مدن الحلم، د. صبري حافظ، اتحاد الأدباء العرب، دمشق، ١٩٧٣، ص٥٥.
67- الرؤيا في شعر البياتي، ص١٥٨، ١٥٩.
68- مقدمات في الشعر، طراد الكبيس، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٧٣، ص٢٢٦.

وينظر: ديوان البياتي، ج٢، ص٨٠، قصيدته الطويلة المركبة (الذي يأتي ويأتي) والتي عدها الشاعر سيرة ذاتية لعمر الخيام الذي عاش في كل العصور والأزمنة منتظراً الذي يأتي ولا يأتي ليعبر من خلالها عن لا زمنية الوجود، وعن التوحد في اللازمن عبر بنية سردية وقصصية ودرامية ناجحة.

وينظر أيضا: قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل للدكتور عبدالملك مرتاض ـ مؤسسة اليمامة الصحفية ـ الرياض ١٩٩٨ والذي قدم فيها تحليلا شائقا لمستويات قصيدة الشاعر (قمر شيراز).

69- فتوحات البياتي المعروفة بنور الشعر ومرآته، عبدالوهاب البياتي، رؤية العالم د. علي عباس علوان، ص١٠.
70- كتاب المراثي، عبدالوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥، ص٩٧.
71- صلوات العاشق السومري، عذاب الركابي، دار أزمنة عمان ١٩٩٧، ص٩٠.
72- بكائية إلى حافظ الشيرازي، عبدالوهاب البياتي، دارالكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

نازك الملائكة وقصيدة النثر

د. وليد سعيد الشيمي*

انشغل الواقع الأدبي العربي شعرا ونقدا منذ عشرات السنين بتلك الظاهرة التي اصطلح على تسميتها «قصيدة النثر».

وقد انقسم المهتمون بالأدب حيال هذه الظاهرة قسمين:

الأول: يقبل الظاهرة، ويراها نتيجة لواقع قائم، يبدو فيه الحاضر الإنساني مفككا، ممزق الأوصال، مشحونا بالتناقضات التي تدمر إيقاعه بقسوة، حيث صار التشظي جزءا أساسيا في نسيج العالم.

ومن ثم فإن قصيدة النثر في نظر هؤلاء واقع قائم يستحق المناقشة والتحليل.

الثاني: يرفض الظاهرة، ويرى أنه لا يوجد شعر بهذا المسمى، إذ كيف يكتب النثر، ويطلق عليه مصطلح «الشعر».

وتعد نازك الملائكة واحدة من أوائل من تناولوا قصيدة النثر بالنقد والتحليل.

فقد نالت قصيدة النثر «قسطا وافرا من اهتمامات نازك النقدية، وأولتها اهتماما كبيرا، وتناولتها بالنقد في أكثر من موضع من كتابها «قضايا الشعر المعاصر».

فقد ذهبت إلى أن هناك دعوة غريبة، قامت في الجو الأدبي في لبنان، وناصرها بعض الأدباء، وتبنتها أخيرا «مجلة شعر»، وراحت تدعو إليها ملحة. وتأتي غرابة هذه الدعوة - في نظرها - من أنها تخرج على القوانين المتعارف والمتفق عليها في الشعر العربي، فأساسها

* كلية الدراسات العربية والإسلامية - جامعة القاهرة.

قانون غريب مخالف ـ في نظرها ـ لقوانين العرب الشعرية، هو «أن الوزن ليس مشروطا في الشعر، وإنما يمكن أن يسمى النثر شعرا، لمجرد أن يوجد بمضمون معين».

وهي ترفض هذا القانون ـ تماما ـ وترى أن ما يكتبه أنصار هذه الدعوة «نثر طبيعي مثل أي نثر آخر، وهو نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر، في كل زمان ومكان، فلا أثر فيه للوزن، أو القافية، وهي تتعجب من أنهم يأتون به مقطعا على أسطر، ويكتبون على غُلُف كتبهم كلمة «شعر»[1].

وقد رفضت نازك هذه الدعوة، ورأت أنها بدعة غريبة، لا مصلحة فيها، لا للأدب، ولا للغة، ولا للأمة العربية نفسها»[2].

وأرى ضرورة الوقوف أمام هذه الآراء لتفنيدها:

تذهب نازك إلى أن هذه الدعوة، قامت في الجو الأدبي في لبنان، وتبنتها أخيرا مجلة شعر، على حين يذهب «يوسف الخال» إلى أن الكلام غير صحيح، لأن قصيدة النثر لم تعرف في لبنان، قبل تنبيه «مجلة شعر» نظر القارئ إليها، كشكل من أشكال التعبير في العالم اليوم[3]. ويبدو أن «يوسف الخال» ما اعترض هذا الاعتراض إلا كي يجعل «مجلة شعر» تحوز قصب السبق في الدعوة «لقصيدة النثر»، فقد كان أحد منشئيها، وأول رئيس لتحريرها.

تذهب نازك إلى أن ما يكتبه أنصار الدعوة، نثر طبيعي، مثل أي نثر آخر، يذهبون إلى تسميته شعرا، ورفض «عبد الحميد جيدة» هذا الرأي، وذهب إلى أن ما يكتبونه ليس نثراً عاديا بالمعنى المألوف للنثر، بل هو صورة نثرية جديدة تحمل سمات الشعر، وقد مثل «بأنسي الحاج» ورأى أنه طور في الصياغة الشعرية، واللغة الموحية الدالة، والواقع الداخلي، الذي يتلاءم وشكل القصيدة[4].

وذهب «يوسف الخال» إلى أن الدعوة لم تتجه إلى تسمية النثر شعرا، فقصيدة النثر، لا النثر، شكل من أشكال التعبير الشعري، فليس هناك إحلال للنثر محل الشعر، بل إن هنالك شكلا معروفا، معترفا به من أشكال التعبير الشعري، يسمى «قصيدة النثر»[5].

أما ما ذهبت إليه نازك، من أن كون الوزن ليس مشروطا في الشعر، فهذا قانون مخالف لقوانين العرب الشعرية، فإن التراث العربي شعرا، ونقدا، كان يأبى إلا أن يعد الوزن شرطا أساسيا في الشعر، بدليل الكثرة من تعريفات الشعر عند النقاد القدامى، والتي تعول على الوزن، إلا أن هذا الأمر ليس على إطلاقه ـ دوما ـ فقد وجدت بعض أصوات أبت أن تعد الوزن شرطا أساسيا للحكم على الكلام بأنه شعر، فأمر الشعر ـ لديها ـ أكبر من الوزن[6].

كما ذهب «الفارابي» إلى أن القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع، يقال له «قول شعري»[7].

والقول الشعري عنده ـ كما هو واضح ـ لا يعتمد الوزن والإيقاع، وهو مع ذلك شعر.

وبهذا فصل الفارابي بين الشعر والنظم على أساس «التخييل»، حيث أصبح الشعر بناء تخيليا، يستهدف إثارة المخيلة لدى المتلقي إثارة خاصة، كما يتحدد دور الوزن عنده ـ كعنصر

مكمل لعملية التخيل، ومن ثم فإن «القول الشعري» يعتمد على تخيلية المحاكاة - فحسب بغض النظر عن الوزن[٨]. وقد أورد «إحسان عباس» في معرض حديثه عن الفارابي وآرائه في الشعر قوله «إن الشعر إذا خلا من الوزن فالأصح أن يسمى - عند ذلك - «قولا شعريا»[٩]. كما ذهب «عبدالقاهر الجرجاني»، في معرض حديثه عن نوعي المعانى التخيلية، والعقلية، أن المعاني العقلية ليست شعرا، حتى وإن كانت موزونة مقفاة، وقد استشهد ببيت أبي الطيب.

وكل أمرى يولى الجميل محبب   وكـل مكـان ينبـت العـز طيـب

ورأى أنه بسبب صراحة معناه، ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب[١٠].

ذهب «ابن خفاجي» - الشاعر الأندلسي - إلى أن «الشعر يتألف من معنى ولفظ، ووزن، وروي، وكل تركيب فلابد أن يصيب بعض أجزائه اضطراب، إذ قد يتعسر إيراد شيء من هذه الأربعة، يكون انسجاما كاملا مطلقا، ولذلك تجد التفاوت في الأبيات، فبعضها منظومة، أي متسقة، وبعضها منثورة»[١١].

وذهب «غنيمي هلال» إلى أن القدماء لم يضعوا الوزن شرطا في الحكم على الكلام بأنه شعر، وقد تعلل لذلك بأن هذا «شرط شكلي لا يبين عن روح الشعر»[١٢].

وحاول «ميخائيل نعيمة» أن يثبت أن الوزن - عند العرب القدماء - لم يكن شرطا رئيسا في الشعر، فعاد إلى فترة ما قبل اختراع علم العروض، ورأى أن الوزن - في هذه الآونة - لم يكن متغلبا على الشعر، بل كان يتكيف بالشعر، ولا يتكيف الشعر به، حيث كان الوزن لاحقا، والشعر سابقا عليه، أما بعد اختراع «الخليل» العروض، وجمعه كل ما توصل إليه من الأوزان، فقد بدأ الوزن في تنحية الشعر عن مكان الصدارة، وأخذ يتغلب عليه شيئا فشيئا، إلى أن سلب مكانته، فصار الشعر لا حقا، والوزن سابقا[١٣].

وقد رأى «محمد حسن عبدالله»، أن ما روي من أن «حسان بن ثابت» سمع ابنه يصف الزنبور بأنه كأعرابي في حبره، فقال: شعر والله الغلام، دليل على أن مفهوم الشعر عند العرب القدماء لم يرتبط بالوزن، والقافية، وإنما بالقدرة على التصوير، الذي اعتبر إرهاصا، أو علامة على وجود قدر أساسي من طاقة الشاعر عند هذا الفتى[١٤].

وسيرا على درب الرأي نفسه، والذي لا يرى الوزن شرطا من شروط الشعر عند القدماء، فقد ذهب «عبدالعزيز المقالح» إلى أن المفهوم الحقيقي للشعر عند العرب، وعرب الجاهلية خاصة، لم يجعل الوزن شرطا ضروريا لتكون الكتابة شعرا، ويدلل على رأيه بالموقف الذي اتخذوه حيال القرآن الكريم، فعلى الرغم من اختلاف معماره (كذا) عن معمار المعلقات، إلا أنهم توهموه شعرا، ورأى أن القرآن الكريم قد أدهشهم بإيقاعه الجميل، وبلاغته المنتقاة. واعتمادا على هذا الدليل، فقد رأى أن مفهوم الشعر «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى» لم يظهر إلا في عصور متأخرة، ورأى أن تراثنا المجيد فيه نصوص نثرية، فيها من الشعر أكثر مما في كثير من المنظومات.

وبهذا فإنه يذهب إلى أن الشعر لدى القدماء كان يتحدد بالفن والخيال، لا بالطنطنة، والرنين[١٥].

ويبدو أن ظن العرب بأن القرآن شعر، لم يصدر عن جهل، أو خلط، بل نتيجة احتكامهم إلى معيار «الأثر»، الذي يحسه المتلقي، بغير صورة الشعر المعروفة[١٦].

وبعد... فقد أسهبت في إيراد هذه الآراء - على كثرتها - لإثبات أمر مهم، ذلك أن شيوع اشتراط العرب القدماء الوزن، للحكم على الكلام بأنه شعر، لم يسمح لمثل هذه الأصوات بأن تأخذ مكانها في منظومة النقد العربي القديم، مما جعل نازك تسير مع الرأي العام، فيما ذهبت إليه، إلا أن هذه الأصوات السابقة، وغيرها، لا تدع مجالا لريبة في عدم شمولية هذا القانون، بحيث ينفي ما سواه.

وقد أرادت نازك أن يكون رفضها لدعوة «قصيدة النثر» رفضا معللا، يقوم على أساس من العقل والمنطق، خاصة وأنها قطعت على نفسها عهدا بألا ترفض الأساليب الجديدة، لمجرد عدم سماعها عن العرب، لأنها تعي تماما - كما قالت - أن تطور الظروف، والأحوال، قد يستدعي تطور القواعد[١٧].

ومن ثم فقد حاولت أن يكون أسلوب تعاملها مع «قصيدة النثر» أسلوبا منطقيا، فهل حالفها النجاح في ذلك؟

اتجهت نازك إلى مناقشة «قصيدة النثر» على أكثر من مستوى، حيث أوردت مناقشة على مستوى النقد الأدبي، وأخرى على مستوى اللغة.

أولا: المناقشة على أساس النقد الأدبي

ذهبت نازك إلى أن الدعوة وقعت في خطأ كبير، حيث جعلت المحتوى «المضمون» هو العنصر الأساسي، بل الأوحد، في مفهومها للشعر، فالشعر في نظر الدعوة ليس إلا «معاني» من صنف معين، أما العناصر الأخرى كالوزن خاصة، فليست بذات قيمة في الشعر لديهم، وذهبت إلى أن هذا الفهم يبتعد عن المفهوم الحقيقي للشعر، الذي لابد له من ركنين أساسين، لا غناء له عنهما، نظم جيد، ومحتوى جميل[١٨].

وترى أن في الشعر عنصرا جماليا يميزه عن النثر، ألا وهو «الموسيقى والإيقاع[١٩]». فالشعر ليس عاطفة وحسب، وإنما هو عاطفة، ووزنها، وموسيقاها[٢٠].

ويبدو أن نازك اندفعت في قولها إن الدعوة تجعل المحتوى عنصرا أوحد للشعر، وتغفل ما سواه، ذلك أنها - هي نفسها - تعلم أن المحتوى، الذي يقصدونه، محتوى من صنف معين فيه «الخيال، والعاطفة، والصور»، وقد قالت هي بذلك، وعرفت قصيدة النثر بأنها «تجمع معان جميلة موحية فيها الإحساس، والصور»، وقالت: «فيها خيال، وعاطفة، وصور»[٢١].

قصيدة النثر إذن لم تجعل المحتوى عنصرا أوحد - كما قالت نازك - بل إن الخيال، والعاطفة، والصور، والتعبير الجميل، كلها عناصر اعتمدتها قصيدة النثر في مفهومها للشعر، ذلك أنه إذا كان المضمون محتويا على كل هذه المقومات، حق أن يكون مضمونا شعريا، فالمضمون الشعري يختلف اختلافا بينا عن المضمون النثري، الذي يقوم على مجرد تقرير حقائق، أو وقائع،أو قضايا منطقية، أو علمية، أو اجتماعية، أما المضمون الشعري فإن الشاعر يلون فيه أمثال هذه القضايا بألوان عاطفية، ويعمل على ربطها بالوجدان الإنساني على نحو مباشر، أو رمزي، لكي يهز هذا الوجدان، فيستحق أن يسمى شعرا، وإلا خرج عن نطاق الشعر، على الرغم من استقامة وزنه العروضي[٢٢].

وأرى ضرورة النظر في مقولات رواد الدعوة الخاصة «بالمضمون»، كي يتضح مدى صحة ما ذهبت إليه نازك، من تعويلهم على المضمون، وإغفالهم ماسواه، وسوف يكون «أدونيس» مثالا على رواد الدعوة، على أساس أنه أول من حاول التنظير لها، وهو أول من أطلق عليها مصطلح «قصيدة النثر» في العربية.

يذهب «أدونيس» إلى أن «الشكل والموضوع، والدال والمدلول في الشعر يولدان معا، بعبارة أخرى، لا موضوع في الشعر، بل تعبير، وطريقة تعبير، ولا حقائق مستقلة بذاتها، بل رؤى، ووجهات نظر»[٢٣].

والقصيدة - في نظره - لغة غير منفصلة عما نقوله، ومضمون ليس منفصلا عن الكلمات، التي تفصح عنه. فالشكل والمضمون وحدة واحدة في كل أثر شعري، ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات، والتشققات، التي تستشف في هذه الوحدة[٢٤].

أما الموسيقى، والإيقاع، فإن «أودنيس» لم يغفلها في تنظيره للدعوة، فقد ذهب إلى القول بأن «الشعر في نشأته كان ذا صلة بالموسيقى، فقد كان تكرار الصوت في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات، أو توافقها، يسهل الترانيم الشعرية القديمة»[٢٥].

إذن كون الموسيقى خصيصة في الشعر، فهذا أمر مؤكد لديه، فهو يرى أن «من الخطأ التصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع، والتناغم»[٢٦].

إلا أن القضية تكمن في مفهوم الموسيقى - نفسه - حيث يرى أدونيس أن «موسيقى قصيدة النثر ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا، وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة [٢٧]. إيقاع متنوع، يتجلى في التوازي، والتكرار، والنبرة، والصوت، وحروف المد، وتزاوج الحروف، وغيرها»[٢٨].

وموسيقى قصيدة النثر لا تنبع من تناغم بين أجزاء خارجية، وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس، وهذا التناغم الحركي الداخلي هو جوهر الموسيقى في الشعر[٢٩].

إذن «قصيدة النثر» في نظره تقوم على الإيقاع، وهذا الإيقاع ينبع من الداخل[٣٠].

ويفرض الإيقاع على القصيدة هيكلا منظما، عن طريق المقاطع المنتظمة، أو التكرار، أو البناء الدائري[٣١].

و «أدونيس» يؤمن بأن قصيدة النثر شكل قبل أي شيء[٣٢]. إلا أنها شكل مغاير للأشكال التقليدية، فعالم الموسيقى فيه عالم شخصي خاص، ليس الشاعر فيه تلميذا، بل خالق، وسيد[٣٣]. ومن هذه النوعية الخاصة من الإيقاع، تصبح القصيدة إيقاعا وزنيا نثريا، أو نثريا وزنيا، يمكن أن تمتزج فيه الأنواع كلها[٣٤].

وهذا الذي ذهب إليه «أدونيس» ذهب إليه بقية رواد الدعوة، فهذا «يوسف الخال» - مثلا - يذهب إلى أن الموسيقى والإيقاع ضرورة في الشعر، وأن المضمون مهما عمق، وعظم، لا يجعل الشعر ناجحا إلا بقدر ما تتوافر فيه العناصر الفنية. وإيقاع قصيدة النثر - في نظره - يجري على وزن ذاتي مستحدث، ينبع من عبقرية الشاعر، وموهبته الفنية[٣٥].

إن أنصار «قصيدة النثر» من منطلق النصوص السابقة لم يهملوا الوزن والإيقاع، أو ينفوا كونهما عنصرين أصيلين في الشعر، بل أنكروا مبدأ القاعدة الواحدة الثابتة للأبد، ذلك أنهم يرون أن القصيدة لا يمكن أن تسكن في شكل موحد، فهي دائمة الهرب من قيود الأوزان، وتحديدات الإيقاع[٣٦]. كما أنهم لم يجعلوا المضمون عنصرا أوحد - كما مر - في النصوص السابقة، إنما الأمر لديهم ارتباط بين المضمون، وبين الإيقاع غير الثابت، ينشأ عنه ما يسمى الحالة، أو الوضع، فالشعر - في نظرهم - لا يمكن - بحال - أن يستغني عن الموسيقى، والإيقاع، إلا أنهما لايشكلان كل الشعر.

وكأي حركة تجريدية تحريرية، فقد اشتط البعض من كتاب «قصيدة النثر» سكرا بالحرية، وأهملوا الموسيقى، والإيقاع، تماما، مما حدا برواد الحركة إلى محاولة تنبيههم إلى ما وقعوا فيه من شطط.

ولما لاحظ «أدونيس» هذا الإهمال، عاب عليهم ذلك، ورأى أنهم يقعون في خطأ، هو أنهم لا يؤكدون الشعر بقدر ما يؤكدون الأداة .. فالنثر كالوزن أداة، لا يتحقق الشعر باستخدامه[٣٧].

وبعد .. فإن هناك تساؤلا يطرح نفسه .. ما الذي حدا بنازك إلى القول بأن أنصار قصيدة النثر يلغون قيمة الوزن والموسيقى؟ يبدو أن نازك نظرت لموسيقى الشعر نظرة محدودة، تكمن في أنها تتمثل في عروض الشعر، الذي ينحصر في الوزن، والقافية، في حين نظر إليها رواد الدعوة نظرة مخالفة لهذه النظرة.

وإن كان هذا صحيحا، فإن ما فعلته نازك أمر يستدعي الاستغراب، ذلك أنها في «مفهومها» للشعر قد عولت على «الوزن»، ثم عولت بعد ذلك على «النغم»، مما يدل على أنها تعي الفرق بين الموسيقى وبين العروض، والذي يكمن في محدودية العروض، ولا محدودية

الموسيقى. فقد ذكرت في معرض الحديث عن «مفهوم الشعر» أنه «اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي، والنغم، والصور، والجو، وقوة الموضوع، وكمال الهيكل»[٣٨].

وعلى الرغم من هذا الوعي، فإنها لم تعتمد - هنا - الموسيقى والإيقاع اللذين يقومان على الانسجامات الصوتية، والتجانسات المنتظمة..[٣٩].

ثانيا: المناقشة على أساس «اللغة»

لم تستسغ نازك مصطلح «قصيدة النثر» فقد رأته مصطلحا يتسم بالغرابة، وعدم الدقة، فالقصيدة - في نظرها - إما أن تكون قصيدة، وهي إذ ذاك موزونة، وليست نثرا، وإما أن تكون نثرا، فهي ليست قصيدة. وقد جاءت غرابته - لديها - من كونه خليطا غير مستساغ من الشعر والنثر، فكلمة «شعر»، التي يكتبونها على غُلُفِ كتبهم، تجعل القارئ يتوهم أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها وزن، وإيقاع، وقافية، لكنه لا يجد غير نثر اعتيادي، مما يقرؤه في كتب النثر. وعدم الدقة التي لا حظتها نازك على مصطلح «قصيدة النثر»، ناتجة عن أن كلمة «شعر» سارت تطلق على الشعر والنثر معا، فينتفي بذلك الفرق بين الشعر والنثر، لأن كليهما يسميان شعرا[٤٠].

وقد ذهبت نازك إلى أن عدم دقة المصطلح، قد أدت إلى إساءتين:

الأولى: أنها - بإطلاقها اسما واحدا على شيئين مختلفين - أحدثت خلطا، فيه تحقير للذهن الإنساني، الذي يحب بطبعه تصنيف الأشياء، وترتيبها. فالتصنيف، والترتيب، نتاج الحياة الفكرية للأمم، فكلما كانت الأمم عريقة في فكرها، وحضاراتها، كلما كانت تفاصيل التسميات أكثر، وأدق. ومن ثم فقد رأت أن هذا الخلط يعد نكسة فكرية، وحضارية.

الثانية: إن هذا الخلط فيه إساءة من الوجهة الاجتماعية للغة، حيث إن إطلاق كلمة «شعر» على «النثر» يعد من الوجهة الاجتماعية كذبة، فيها زيف، وشناعة، وهي لا تختلف عن الكذبة الأخلاقية إلا في المظهر فقط.

فاللغة هي الصدق في أنقى معانيه وأسماها. فهي تسمي الأشياء بأسمائها الحقة، فلا تكذب ولا تزيف. أما ما فعلته الدعوة، بإيرادها كلمة «شعر» في غير معناها الحقيقي، بإطلاقها على «النثر»، فهو بعيد كل البعد عن صدق اللغة ونقائها، بل هو خيانة للغة العربية، وللعرب أنفسهم، مما سيجعل متحدثي اللغة يضطرون للشك في كلمة «شاعر»، وكلمة «شعر».

وقد ذهبت نازك إلى أن هذا الخلط سيؤدي إلى موت كلمة «شعر»، وتخسر اللغة كلمة مهمة من كلماتها[٤١].

ويخالف بعض النقاد رفض نازك للمصطلح، ويتجهون لقبوله، ويعللون لذلك القبول، ومن هؤلاء - تمثيلا لا حصرا - عبدالله الغذامي، الذي يقبل المصطلح، بل يرى أنه ليس

أصدق، ولا أدق في الوصف منه، إذ إن هذا الفن شعر، فيه ما في الشعر من عاطفة، وخيال، ولغة شاعرة، ونغمة متميزة، إلا أنه شعر ليس ككل الشعر، فهو لا يلتزم بما يلتزمه الشعر من وزن عروضي محدد، فهو إذن مطلق من هذا الحد، فيكون كالنثر في هذه الحرية الذاتية، فيكون بذلك شعرا منثورا(٤٢).

كذلك يذهب «صلاح فضل» إلى أنه بتأمل الجذر اللغوي لكلمة «قصيدة» سوف يتضح أنه لا يتضمن اشتراط الأوزان العروضية، ذلك أنه يشير لفكرتين متلازمتين، إحداهما: هي القصد والتعمد.. أما المعنى الثاني فهو «الاقتصاد». والقصد والتعمد - في نظره - أن القصيدة كلام مقصود في ذاته، أي أن اللغة فيها غاية، وهدف فني - في ذاتها - لا مجرد وسيلة لغايات أخرى، وقد جعل هذا منطلقا للقول «إن ما يجعل قصيدة النثر تختلف عن بقية أشكال الشعر المنثور، أو النثر الشعرى، هو عدم مركزية القصد الشعري فيها». أما «الاقتصاد فإنه يعني أن لغة القصيدة ينبغي أن تتسم بالقصد والتكثيف والتركيز.. وهذا الاقتصاد أمر جوهري في قصيدة النثر، لأنه مظهر الشعرية فيها» (٤٣).

إلا أن نازك كان معها الحق في رفضها المصطلح، ذلك أن هذا الخلط الاصطلاحي بين مصطلح «قصيدة»، ومصطلح «نثر» - بالإضافة إلى المثالب، التي رأتها نازك ناتجة عنه - فإنه كان سببا رئيسا في إضعاف الدعوة نفسها - وسلبها كثيرا من أسلحة صراعها ضد رافضها منذ بداية المعركة، ذلك أن النقاش انصرف إلى الأمور الظاهرة، والشكلية، وابتعد عن جوهر الدعوة ومقصدها إلى حد كبير. ولو تم تجنب هذا المصطلح منذ البداية لاختلف شكل المعركة اختلافا كبيرا، حيث ستفقد ضلعا من أضلاع النزال، ألا وهو رفض المصطلح(٤٤).

وقد فطن أحد أهم دعاة «قصيدة النثر»، ومشيع الاسم في العربية «أدونيس»، إلى ما يؤدي إليه الخلط الاصطلاحي في مصطلح «قصيدة النثر» من إساءة، مما حداه إلى اقتراح مصطلح آخر، هو «الكتابة شعرا بالنثر»، ورأى أنه مصطلح لا يقبل البلبلة، التي نجدها في مصطلح «قصيدة النثر». وقد أورد هذا المصطلح الجديد، في أكثر من موضع، في مقدمة «أعماله الكاملة»(٤٥).

إلا أن هذا المصطلح، وإن كان يجسم ائتلاف النقيضين، ويمازج بينهما بالكتابة، التي تتجه للشعر، وتنصب عليه، بوساطة النثر، فإنه - كما أعتقد - يقترب بشدة من مصطلح «النثر الشعري»، أو «الشعر المنثور»، مما يحدث خلطا بين جنسي الشعر، والنثر، يضاف للخلط القائم.

وأرى أن ما أحدث هذه الإشكالية في المصطلح، في دعوة «قصيدة النثر»، مما أدى إلى رفض الكثير من النقاد للخلط الحادث بين جنسي الشعر والنثر، أن هذا المصطلح تم التعامل معه من منطلق معناه اللغوي المباشر، مما أحدث نوعا من الرفض للخلط القائم بين كلمتي «قصيدة»، و«نثر». ولرافضي المصطلح - من هذا المنطلق - حق، فالمعنى اللغوي المباشر فيه خلط بين الكلمتين

فعلا، لكن قد تحل المشكلة لو تم التعامل مع المصطلح بغض النظر عن معناه اللغوي، بل مع التسليم بأن المصطلح - أي مصطلح - ليس إلا تجسيدا لما تم الاتفاق والاصطلاح عليه، بغض النظر عن معناه اللغوي، فمن المعلوم أن كثيراً من المصطلحات، يكون معناها اللغوي مغايرا للمعنى، الذي تدل عليه باتفاق المصطلحين، ودليلنا في ذلك ألفاظ «صلاة، فسوق، فضيلة...».

فمعناها اللغوي المباشر يختلف عن المعنى الذي تم الاصطلاح عليه، كذلك مصطلح «قصيدة النثر» لو تم النظر إليه من منطلق أنه تجسيد لما تم الاتفاق والاصطلاح عليه، لخفت حدة الأمر.

وقد ارتأت نازك أن تبحث عن السبب الذي حدا بهؤلاء الأدباء إلى هذه الدعوة، التي أدت إلى هذا الخلط الاصطلاحي الغريب في نظرها. فكان رأيها أن هؤلاء الكتاب لا يحترمون النثر، ويزدرون ما يملكونه من موهبة، لأنهم يعتبرون إبداعهم في مرتبة أقل من إبداع الشعراء، الذين يمتاز إبداعهم بفضيلة الوزن، لذا فهم يتطلعون إلى ما لا يملكون، مما جعلهم يطلقون كلمة «شعر» على ما يكتبون من نثر، تعبيرا عن ازدرائهم لموهبتهم، وتطلعهم لما لدى الشعراء من فضيلة، ليس هذا وحسب، بل إنهم أرادوا أن يقصروا الإبداع، والتجديد على فنهم، فاحتقروا الشعر، وسموه بالتقليدية (٤٦).

والملاحظ أن نازك تعاملت مع أنصار «قصيدة النثر» على أنهم «مرضى نفسيون»، مصابون بما يسمى «مركب النقص». وقصيدة النثر - في نظرها - ليست أكثر من «ظاهرة مرضية» نتجت عن النقص، الذي أحس به كتاب النثر، لذا فقد وضعت نازك لهم «الدواء الشافي»(٤٧) من هذا المرض، فرأت ضرورة أن يمتلك هؤلاء الكتاب الثقة بالنثر، وأخذت توضح لهم أن النثر ليس وضيعا - كما يتصورون - وهو «يمنح قائله صفة الإبداع كالشعر تماما»، وقد تساءلت متعجبة: «لماذا يحسب هؤلاء أن نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلا إذا مسخ ذاته، وسمى نفسه «شعرا»!!؟ وجاءت بنماذج نثرية، منها القرآن الكريم، الذي سيق «نثرا لا شعرا، وفيه - مع ذلك - كل ما في الشعر من إيحائية، وخيال وثاب، وصور معبرة، وألفاظ مختارة اختيارا معجزا»، ثم تتساءل: «فهل ينقص من قيمة القرآن الجمالية أنه نثر لا شعر؟» كما أنها تحدثت عن طائفة مرموقة من كتاب النثر أمثال «الرافعي، وجبران» ورأت أنه لا ينقص من قيمة ما كتبوا أنه نثر لا شعر، كل ذلك كي توضح قيمة النثر الخاصة به، فالنثر - أيضا - له قيمته، ومكانته(٤٨).

وبغض النظر عن التحفظ، الذي يمكن أن يأتي حيال اعتقادها بأن النص القرآني نص نثري(*)، فإن هناك اعتراضا على هذه النظرة، التي نظرتها نازك لأنصار دعوة «قصيدة النثر»، خاصة وأنها لم تتعامل معهم على أساس أنهم مرضى نفسيون - فقط - بل هم - أيضا في نظرها - أطفال يعبثون، ويحتاجون من يوجههم للطريق القويم، وقد ظهر ذلك في الطريقة المدرسية، التي حاولت نازك - من خلالها - إيضاح فضيلة النثر، بتعويلها على أن القرآن الكريم نثر، وإيرادها نماذج جيدة من كتاب النثر. أتعتقد نازك أن كتابا كبارا لهم ثقلهم في الحركة الأدبية، والنقدية في عصرهم،

* رفض طه حسين تصنيف القرآن بأنه شعر أو نثر وإنما هو قرآن وحسب، ولا يمكن أن يسمى بغير هذا الاسم: من حديث الشعر والنثر، مطبعة الصاوي، القاهرة، د.ت، ص ٣١.

لا يعرفون أمثال هذه المعلومات المدرسية البسيطة، ويقومون بإطلاق كلمة «شعر» على ما يكتبون، من دون أن يكون لديهم سبب سوى أنهم لم يتمكنوا من إبداع الشعر، فأطلقوا على النثر شعرا!!!؟

أعتقد أن نازك بهذه الرؤية، قد سفهت أحلام أدباء، ونقاد، أثروا الحياة الأدبية والنقدية إثراء كبيرا. وكم كان الأجدر بنازك لو لم تتجه هذه الوجهة، وتحترم اختلافهم معها، وتقوم بقراءة إبداعهم قراءة واعية، وتتحاور مع نقادهم، فربما نتجت عن ذلك نتائج مفيدة، تزيد الحياة الأدبية ثراء. لكنه بالنظر لما قدمته نازك - هنا - يتضح أن مفهومها عن «قصيدة النثر» أنها أكثر من نتاج طائفة من الأدباء، كتبوا نثرا، وأطلقوا عليه «شعرا» محاولة للتشبه بالشعراء، نتيجة ازدراء موهبتهم.

وهذا رأي فيه تبسيط، فمن الصعوبة أن تتجه دعوة كاملة هذا الاتجاه دون أن توجهها أسباب منطقية، ثم إنه إن كان هدف دعاة «قصيدة النثر» مجرد ازدراء النثر، والتشبه بالشعراء، فهل لم يجل بخاطر أحدهم، أن يأتي ناقد - حتى أقل من نازك رصانة - ويقوم بكشف هذا السبب الساذج.

وقد ذهبت نازك إلى أنهم يعتقدون أن النثر لا يمنح صاحبه صفة الإبداع، فهل من الممكن أن يتخيل أحد أن أدباء مثقفين يعتقدون ذلك في عصر انتشرت فيه فنون النثر المختلفة «قصة، رواية، مسرحية..»، وتبوأت مكانة عالية في سماء الأدب!!!؟

وقد رأت نازك أن دواء هؤلاء أن يثقوا في النثر، وأخذت توضح لهم فضائله، وأهميته وذكرت - نصا - «أن الأمر الذي يعرفه الملايين أن للنثر فضائله، وأن كثيرين من كتاب العربية، قد كتبوا النثر الشعري»[٤٩]. فهل من المعقول أن كل هذه الملايين تعرف فضل النثر سوى هذه الطائفة حتى توضحه نازك لهم؟

والملاحظ أن نازك قد تحدثت باستحسان عن طائفة كتاب «النثر الشعري» وذكرت أنها طائفة مرموقة [٥٠]. وأدعو لملاحظة قولها «النثر الشعري»، وأتساءل: هل دخلت نازك الشرك دون أن تدري، ووقعت في ذلك الخلط، الذي رأته نقيصة كبرى في دعوة «قصيدة النثر»، ونازك نفسها قد رفضت الخلط الحادث في مصطلح الشعر المنثور، ولم تقر بوجود «شعرية النثر» [٥١] أو حتى تقبل مجرد اسمها. فما هذه المفارقة العجيبة؟!!.

وقد عد إقرار نازك - وأمثالها من رافضي دعوة «قصيدة النثر» - لمصطلح «النثر الشعري»، اعترافا بأن النثر يمكن أن يخرج منه شعر، وهذا الاعتراف يعد - بالتأكيد - بداية مهمة توازي أن يقال في المقابل «ليس كل منظوم بشعر»، ذلك أن الموافقة على «النثر الشعري» دليل على الموافقة على شكل تعبيري، فيه ملامح شعرية لكن خارج الوزن[٥٢].

وأمام هذا كله، لا أملك إلا القول بأن نازك لم تصدر - هنا - من منطلقات منطقية، بل كان ما فعلته مجرد حشد اتهامات لهذه الدعوة وأنصارها. والملاحظ أنها تصدر في معظم ما قالته عن خلفية غير فنية، فقد اتهمتهم بالهدم، والكذب، والخيانة و... وهذه المفردات نصيبها من النقد الفني أقل بكثير من نصيب سواه [٥٣].

وقد رمى «يوسف الخال» نازك في موقفها من «قصيدة النثر» بالجهل المطبق بماهية الدعوة، حيث تناقش الموضوع، وهي لا تعرف شيئا عنه، بل ذهب إلى أن الآراء، التي جاءت بها نازك، لا تعدو كونها قائمة على أساس باطل من الجهل المفضوح(٥٤).

ولابد أن يوضع في الاعتبار أن «الخال» كان من رواد حركة «قصيدة النثر» الرئيسيين، مما دعاه إلى هذه الغلظة الشديدة في القول.

إن ما ذهبت إليه نازك من أن أنصار «قصيدة النثر»، إنما اتجهوا لهذه الدعوة - تسمية النثر شعرا - ازدراء لموهبتهم، وتطلعا لما لا يملكون - أي إبداع الشعر - وتطلعا لما لدى الشعراء من فضيلة، رأي لم يكن على قدر من الدقة، ذلك أن الأدلة تثبت أن أنصار «قصيدة النثر» كانت لهم كتاباتهم الشعرية - الموزونة - التي يعتد بها، «فأكثر الشعراء، الذين كتبوا قصيدة النثر، كتبوا قبلها قصيدة الوزن، وجاءت قصيدة النثر كحد نهائي لتجاربهم الشعرية، ولم تكن حربا فنية من الصعوبة إلى السهولة.. أو بسبب الجهل بعلم العروض(٥٥)». والدليل على ذلك أن بدايات «يوسف الخال» في «مجلة شعر» لم تكن نثرية، وإنما كان يكتب شعرا موزونا، ومقفى.. وقد كانت المجلة تستند إلى (يوسف الخال، وأدونيس، وخليل حاوي، ونذير العظمة)، كأعضاء مؤسسين، والجميع كانوا يكتبون القصيدة الحرة الموزونة المقفاة(٥٦).

والدليل على أن أنصار قصيدة النثر لم يتجهوا لقصيدة النثر طلبا للسهولة، أو عدم تمكنهم من كتابة الشعر، أن «يوسف الخال» استمر في كتابة قصيدة الوزن حتى الأعداد الأخيرة من المجلة، كما أن أدونيس - نفسه - لم يكن متعصبا لقصيدة النثر، والدليل على ذلك أنه كان - حتى خروجه من المجلة عام ١٩٦٣م - ينوّع بين قصيدة النثر وبين الشعر الموزون، كذلك سار على الدرب نفسه كل من (جبرا إبراهيم جبرا، وشوقي أبو شقرا) حيث استمر «جبرا» ينشر قصائد التفعيلة إلى جوار قصائد النثر، أما شوقي أبو شقرا فإنه على الرغم من وجوده في لجنة التحكم - التي ألفتها جريدة «النهار» عام ١٩٦٠ - لقصيدة النثر، فقد كان يكتب قصيدة الوزن، وقد استمر ذلك إلى عام ١٩٦٧م (٥٧).

صحيح أن هناك بعض كتاب قصيدة النثر بدأوا حياتهم الإبداعية بكتابة قصيدة النثر مباشرة بلا مرور على الوزن، أمثال «أنسي الحاج»، و«توفيق صايغ»، إلا أنهم بالقلة، التي لا يمكن معها - بحال - أن يقال إن أنصار قصيدة النثر «أطلقوا على النثر شعرا، لعدم تمكنهم من كتابة الشعر».

وقد جر نازك هجومها على قصيدة النثر، وأنصارها، إلى تفضيل الشعر على النثر، لأن أنصار قصيدة النثر - في نظرها - فضلوا النثر على الشعر، حيث طرحت نازك سؤالا متحديا تثبت به فضيلة الشعر على النثر فقالت:

«... ترى إذا استطاع ناثر وشاعر أن يعبرا كل بأسلوبه الشخصي، عن عين الكمية من الصور، والعواطف، والأخيلة، فأيهما سيهز السامعين هزا أشد؟ أيهما سيبعث فيهم مقدارا من النشوة

أكبر، وأيهما سيستجيب (له) الذوق الإنساني استجابة أرهف وأحر؟»[58]. وقد دلت إجابتها على استعداد مسبق لتفضيل الشعر على النثر، حيث قالت «إن الجواب واضح، وبديهي «فالشعر - لديها - يهزنا، ويثيرنا أكثر من النثر، وجاء هذا السبق للشعر بسبب العنصر الجمالي، الذي أضيف إليه، وهو الموسيقى والإيقاع»[59].

وأخذت نازك في السير في تفضيل الشعر على النثر، حتى وصلت للقول: «.. والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها، أن الناثر، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور، والمعاني، يبقى قاصرا في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون»[60].

ورأت أن دعاة قصيدة النثر لا يستطيعون إنكار أن خواطر «محمد الماغوط» تكون أجمل لو نظمت شعرا لا نثرا، ورأت أن هذه الخواطر كتبت نثرا، وتطاولت أن تسمي نفسها شعرا.

«ثم إن قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور في نثرهم لا يقرب ما يكتبون من الشعر أى تقريب، ولن يكون شعرا إلا إذا نجحوا في كتابته شعرا، وتلك موهبة الشاعر دون الناثر»[61]. وذهبت إلى أن النثر بافتقاره لهذه الموسيقى، يفقد خاصية يتفوق بها الشعر عليه في إثارة المشاعر، ولمس القلوب، «ولذلك كان النثر قرين البحث العلمي، والدراسة الموضوعية، والشعر الذي لا يطربنا يوصف بالنثرية»[62].

كان هذا جانبا من محاولة نازك تفضيل الشعر على النثر، أحد عناصر مخطط هجومها على دعوة «قصيدة النثر».

وأرى أن نازك قد جانبها الصواب، حينما أقامت هذه المقارنة، وذلك لأنها حينما أرادت أن تفضل الشعر على النثر، سلبت النثر كل فضل: قدرته على الجمال والإبداع، دلالته العالية، المعتمدة على الخيال، والصور، والعواطف، والموسيقى، وهذا ما دعا «عبدالهادي محبوبة» - في معرض تقديمه لكتابها «قضايا الشعر المعاصر» - إلى الاختلاف معها في إجرائها هذه المقارنة، والتي لم تعط فيها النثر حقه في احتوائه على الموسيقى، فللنثر الفنى موسيقاه[63]. وهذه الموسيقى «وإن لم تكن واضحة محددة المعالم والمقاييس كموسيقى الشعر، إلا أنها موجودة، كانعكاس لموسيقى الفكر، والشعور، فللفكر نغماته وإيقاعاته، وللشعور أيضا، وإن تكن تلك الموسيقى المنعكسة في التعبير اللغوي من موسيقى الفكر والشعور قد تتناغم وقد تتنافر، وفقا لطبائع العقول والقلوب»[64].

ليس هذا وحسب، فهناك اعتراض على المقارنة ذاتها، فالمقارنة بين الشعر والنثر مقارنة بين جنسين مختلفين من أجناس الأدب، لكل منهما أدواته التعبيرية الخاصة به، والتي تجعل له طابعا مميزا عن غيره من الأجناس، فالشعر والنثر، وإن كانا يتفقان في بعض الأدوات التعبيرية، فليس هذا داعيا للمقارنة بينهما، أو تفضيل أحدهما على الآخر.

إن ما ذهبت إليه نازك من إجراء مقارنة بين الشعر والنثر، يذكر بأبحاث القدماء في الموضوع ذاته، إلا أن حملة نازك على النثر، ومحاولة الغض من مكانته، تجعل من الجائز أن يقال: «إن نظرة

القدماء كانت أكثر منطقية وموضوعية، ذلك أنهم لم يسلبوا النثر محاسنه وقيمته، مثلما فعلت نازك، بل أظهروا ـ على الرغم من تفضيل أكثرهم الشعر عليه ـ ما للنثر من فضل، وتقدمة[٦٥]». ثم ان نازك حينما ذهبت إلى أن النثر قرين البحث العلمي، والدراسة الموضوعية، قد وقعت في خطأ كبير، فالنثر لا يمكن أن يقتصر ـ بحال ـ على الاقتران بالبحث العلمي والدراسة، فهو مستويات عدة منها:

١ ـ النثر اليومي ⟵ لغة الكلام العادي.
٢ ـ النثر الأدبي ⟵ كلام الفصحاء والبلغاء.
٣ ـ النثر الأدبي الموقع ⟵ السجع.
٤ ـ النثر الأدبي غير الموقع ⟵ المرسل ونثر التأليف.
٥ ـ النثر الشعري [٦٦]

كما أن النثر يمكن أن يقسم إلى النثر العلمي (العلمي، الإداري، العسكري، القانوني، الصناعي، والتجاري)، النثر العادي ⟵ النثر الأدبي ⟵ الشعر المنثور ⟵ النثر الإيقاعي[٦٧].

فهناك ـ إذن ـ النثر الفني، الذي يعتمد الصور، والأخيلة، والتعبيرية العالية عن الحالات النفسية الداخلية، والانفعالات، والمشاعر، فما لا يصلح للبحث العلمي والدراسة، وقد وسمت نازك ـ من قبل ـ هذا النوع «بالنثر الشعري»، فهل تأتي ـ الآن ـ وتقصر النثر على البحث العلمي والدراسة؟

أما إذا كانت نازك تريد من كلامها السابق ـ عن ارتباط النثر بالبحث العلمي والدراسة ـ أن تقول: إن صنفا من النثر يقتصر على البحث العلمي والدراسة، وهذا مما يغض من مكانة النثر، فإن هذا الأمر لا يقتصر على النثر وحسب، فالشعر يشترك معه في ذلك، والدليل: الكثرة الكاثرة من المنظومات التعليمية التي لا صلة لها بالشعر سوى أنها مستقيمة الوزن، وقد استعان بها العلماء، حينما وجدوا أن النظم أعون على الحفظ، ولا يمكن بحال أن تدخل هذه المنظومات تحت نطاق الشعر، فهل يجوز أن يتخذ هذا الأمر ذريعة للقول إن الشعر يقتصر على البحث العلمي والدراسة؟

والحق أن العرب القدماء ـ أنفسهم ـ نظروا للنثر على أساس أنه فن، يشترك مع الشعر في التعبير الفني[٦٨].

والنثر لا يمكن أن يخلو من النزعة الوجدانية التي يستطيع بها أن يعبر عن حاجات النفس، والعقل، والعاطفة، فهو مزيج من العقل، والوجدان، وليس لغة عقلية خالصة، وبذلك يصير تعبيرا أدبيا في غير نظم [٦٩].

وقد حدا أمر فنية النثر بالبعض إلى الذهاب للقول بأنه لم يعد هناك شعر ونثر ـ أي جنسين مختلفين ـ في حياتنا المعاصرة، بل هو فن واحد، «فأحسن النثر الحديث هو الشعر، أو ما جرت العادة بتسميته شعرا»[٧٠].

«وأن النثر الجيد شعر بل قافية، ولابحر»[٧١]. «فالقضية لم تعد تنطوي على التقسيم، بل صارت قضية استعمال اللغة علميا أو أدبيا» [٧٢].

ثم إن نازك ذكرت - في معرض بحثها عن السبب الذي حدا أنصار قصيدة النثر إلى هذه الدعوة - أن النثر يمنح صاحبه صفة الإبداع كالشعر تماما.

فكيف تأتي - الآن - وتفضل الشعر على النثر، بل تلغي عن النثر فضائله، التي تمنح صاحبه صفة الإبداع؟!!!.

كما أن رأي نازك بأن النثر قرين البحث العلمي، والدراسة، قد يكون من أحد أوجهه انتصار لأصحاب «قصيدة النثر» في أن ما يكتبونه ليس نثرا، ذلك أنهم يعتمدون فيه ما يخرجه عن نطاق البحث العلمي، من عاطفة، وصور، وخيال، وإثارة. فالشعر كما يرى «حسين مروة» هو «الذي له النبض الجمالي، سواء كان مكتوبا بوزن، أو بغير وزن. والنثر هو الكلام العادي، أو التقريري، أو التسجيلي المباشر. يمكن أن أكتب مقالة فنية جميلة، وأسميها شعرا، وأكتب مقالة أخرى - بحثا مثلا، أو دراسة - وأسميها نثرا»[٧٣].

إن ربط نازك بين النثر، وبين البحث العلمي، والدراسة الموضوعية، يعد اعترافا ضمنيا بأن ما يكتبونه شيء آخر غير النثر.

وبعد.. فإن هناك تساؤلا يطرح نفسه: ما الأسباب التي كانت وراء هجوم نازك على دعوة «قصيدة النثر»، وأنصارها؟

أعتقد أن هذه الأسباب تكمن فيما يلي:

أولا: رأت نازك التأثير السيئ لدعوة «قصيدة النثر» على مشروعها الشعري «الشعر الحر»، حيث إن قيام هذه الدعوة أوقع «الشعر الحر» في إشكال عسير مع قاعدة عريضة من القراء، أولئك الذين يعتمدون في إدراك الشعر على شكل كتابته، فهم لا يحسنون فهم الوزن، أو إدراك العروض. فلما قرأ هؤلاء قصيدة النثر، ظنوا أنها شعر حر، فلما حاول بعضهم أن يتلمس الوزن، الذي يسمع أنه ملازم للشعر الحر لم يجده، فاستقر لديه أن الشعر الحر نثر لا وزن له، مما حدا نازك أن ترفض هذه الدعوة، أو حتى على الأقل ترفض أن يقطع كتابها نثرهم على أسطر كالشعر الحر[٧٤].

ويلاحظ أن كلام نازك - هنا - يشتم فيه رائحة قبول قصيدة النثر، بشرط ألا تؤثر على الشعر الحر، فلا يقطع كتابها إبداعهم على أسطر، وهذا يعضد الرأي هنا.

وقد أوردت نازك نموذجين، أحدهما «قصيدة نثر» لمحمد الماغوط من ديوانه «حزن في ضوء القمر»، والثاني: شعر حر من أشعارها هي، من قصيدة «خمس أغان للألم» ديوان «شجرة القمر» النموذج الأول: عندما أرنو إلى عينيك الجميلتين/ أحلم بالغروب بين الجبال/ والزوارق الراحلة عند المساء... والنموذج الثاني: أمس اصطحبناه إلى لجج المياه/ وهناك كسرناه، بددناه في موج البحيرة/ لم نبق منه آهه، لم نبق عبره/ ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجى من أذاه/ ... ...، وتساءلت نازك: كيف يميز قارئ غير شاعر بينها؟ كيف يدري أيهما شعر، وأيهما نثر؟[٧٥].

وقد عجب «جبرا إبراهيم جبرا» من تساؤل نازك، الذي يعتمد على تشابه القصيدتين في مجرد ترتيب الأسطر على الصفحة، ويقول: «إن قصيدة «الماغوط» لدى أي قارىء، لا تدعي على الأقل أي قواف، وهذه هي ترصع أواخر أبيات قصيدة الناقدة صراحة وجهارا»(٧٦).

ولكن ماذا لو جاءت نازك بقصيدة من الشعر الحر لا تلتزم قافية؟ هل يستطيع القارئ العادي أن يميز بينهما..؟!

ثانيا: كان رفض نازك لقصيدة النثر، وهجومها عليها محاولة منها لإثبات أنها ـ ومشروعها الشعري بالتالي ـ متمسكة بالوزن، الذي اتهمت بالخروج عليه، وعدم أهميته عندها.

فحاولت بهذا الموقف من قصيدة النثر أن تقدم لمتهميها دليلا عمليا على صحة قولها: «إن الشعر الحر ليس خروجا على الوزن، بل هو مجرد تطوير وتعديل لأوزان الخليل»، هذا من جهة، ومن أخرى، تحاول أن تثبت قدم مشروعها الشعري «الشعر الحر» في دنيا الأدب العربي، ولا توجد وسيلة خير من أن تدافع عن دولة الشعر مع حلفائها ضد خصومها، فإن هذا سيلقي في أذهان معارضي الشعر الحر أنه شعر، ويكفون عن معارضته، ليس هذا فحسب، بل سيعدونه سندا يدافع معهم عن دولة الشعر ضد أصحاب قصيدة النثر الذين يحاولون هدم النظرية التراثية للشعر.

ثالثا: جاء موقف الرفض، بل الهجوم على قصيدة النثر من نازك، امتدادا لموقفها الرافض للغرب، وأدبه، فهي تشتم في هذه الدعوة روحا أوروبية مفرضة، فمجلة شعر التي راحت تدعو إلى قصيدة النثر بإلحاح، مجلة بيروتية، تصدر بلغة عربية، لكن روحها ـ في نظرها ـ روح أوروبية(٧٧).

وترى كذلك أن أنصار قصيدة النثر ـ أنفسهم ـ تؤثر فيهم هذه الروح الأوروبية، فهم يقلدون أوروبا في كل شيء تاركين تراث العرب الغني المكتنز.

فهذا «محمد الماغوط» تتحدث عنه قائلة: «إن أصالته تسيء إليها روح أوروبية مصطنعة، يدخلها قسرا على عباراته وخواطره».

هاجمت نازك قصيدة النثر إذن على أساس أنها نتاج غربي ترفضه، لأنها تعتقد أن أوروبا تريد أن تبعدنا عن كل ما هو أصيل في أدبنا، فنفقد الشعر الموزون، رمز أصالة حضارتنا، فنصير مسخا لها، والدليل على ذلك أنها ذكرت أن مضمون هذه الدعوة «قتل الشعر، وزوال دولته»(٧٨).

وأرى أن نازك قد حالفها الصواب ـ إلى حد كبير ـ في ملاحظة الروح الأوروبية التي تدب في أوصال حركة «قصيدة النثر»، ذلك أن الثقافات الأجنبية، ومدارس الشعر الغربي، والبيئات الحضارية الجديدة، كانت جميعها من عناصر التجديد، وأثرت كلها في الشعر العربي، حيث غيرت اتجاهه العام، وانعطفت به وجهة أخرى، هي بلا ريب وجهة الشعر الغربي الحديث(٧٩). وقد انطبق هذا الكلام على كتاب «قصيدة النثر»، فهذا «يوسف الخال»، وهو في معرض تقديمه الإطار النظرى لتجربته الجديدة «قصيدة النثر» يقول: «وقد أتاح لي جوباريس، وانصرافي التام إلى حياة الفكر، والشعر، والفن.. أن أتوصل إلى حل بعض المشاكل الشعرية، الفكرية، التي كانت تقلقني في

السنوات الأخيرة، وسيبدو هذا جليا في النتاج الشعري الذي كتبته خلال هذه الفترة، والذي سأكتبه في المستقبل، هناك تغير ظاهر في نتاجي من حيث الشكل والمحتوى»[٨٠].

وقد أكدت «سلمى الخضراء الجيوسي» الروح الأوروبية التي اتسم بها «الخال» إبداعا ونقدا عندما رأت أنه ينبهر بالحرية والحضارة، التي وصل إليها الغربيون، ثم رأت «أن عليه أن يعود إلى قلب حياتنا، إن كان يريد أن يخدمها»[٨١].

ثم أن الدليل الأوضح والأكيد على مدى تأثير الثقافة الأجنبية ـ الفرنسية خاصة ـ على أنصار «قصيدة النثر»، يبدو جليا في أن كتاب «سوزان برنار» قصيدة النثر من بودلير إلى عصرنا «يعد المرجع الأساسي، إن لم يكن الأوحد لأغلب تنظيرات رواد الحركة، إن لم تكن كلها»، وقد أشار «أنسي الحاج» في مقدمة ديوانه «لن» إلى أن كل ما قيل من تفاسير «أدونيس»، وتفاسيره هو ـ نفسه ـ لتعريف قصيدة النثر مستقى من كتاب «سوزان برنار»[٨٢].

ويجاهر صلاح فضل، بأمر التأثير الغربي على «قصيدة النثر» قائلا: «إن قصيدة النثر قد تأسست في التجربة الشامية أولا بفعل الترجمة عن الفرنسية»[٨٣].

ثم إنه حتى «أمين الريحاني»، و «جبران خليل جبران» اللذان يعدان ـ في رأي الكثيرين ـ المرجعية العربية لحركة «قصيدة النثر»، على أساس أنهما التراث النثري القريب من اللغة الشعرية، الذي كان يشكل عمقا بعيدا لقصيدة النثر، بما سمياه بالشعر المنثور الذي يستعين به رواد قصيدة النثر في مناقشة معارضي هذه القصيدة، وقد تأثر كل منهما بالأدب الإنجليزي، والأوروبي بشكل كبير، فأمين الريحاني يذهب إلى أن هذا النوع من الشعر الجديد هو آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الغرب [٨٤].

«ولم يكن «الريحاني» على اتصال أدبي حميم بـ «ويتمان» فحسب، بل كان على اتصال شخصي به أيضا»[٨٥].

أما أن هذه الروح الأوروبية، روح مغرضة، اتخذت من مجلة شعر وسيلة لقتل رموز الأصالة في الحضارة العربية، فهذا ما يرفضه «يوسف الخال» بشدة، ويذهب إلى أن «مجلة شعر هي المجلة الطليعية المنفتحة على تراثنا العربي الأصيل، بقدر انفتاحها على التراث الإنساني جملة، وهي أيضا المجلة العربية التي عنيت منذ نشأتها بفتح عقلنا العربي على تجارب الإنسان الأدبية في كل مكان، ونقل ما أمكن من هذه التجارب.. ثم إن الأدلة والشواهد المحسوسة في المجلة، وفي ملفاتها، لتثبت أن المجلة تصدر بلغة عربية، وروح عربية أيضا»[٨٦].

هناك عدة أمور أود أن أتحدث فيها:

الأمر الأول: يلاحظ أن موقف نازك الرافض لدعوة «قصيدة النثر» يشابه في جانب كبير منه موقف النقاد الذين رفضوا دعوتها «الشعر الحر» قبل ذلك، فقد كانت هي نفسها تتحدث عن أن حركة الشعر الحر قوبلت برفض كبير من أغلب القراء، والنقاد، الذين كانوا «كثرة لا يستهان بها،

وظنوا أن الشعر الحر لا يملك من الشعرية إلا الاسم، فهو نثر عادي لا وزن له»[٨٧]. كما كانت تقول: «إن كبار النقاد من الجيل الماضي راحوا يصرحون في لذة لا تخلو من التشفي، أن الشعر الحر ليس موزونا، وإنما هو نثر»[٨٨]. «وقد حكم على الشعر الحر بأنه نثر لا وزن له ولا قافية، وكان ذلك ظلما فادحا، وغمطا لحقوق الشعراء»[٨٩]. وبالنظر لانتقادات نازك للدعوة يلاحظ أنها عاملت قصيدة النثر بمثل ما عومل به «الشعر الحر». وأتساءل: هل هجوم نازك على «قصيدة النثر» أثرت فيه نفسيتها التي تأثرت من هجوم النقاد على الشعر الحر، فجاء هجومها على قصيدة النثر رد فعل لما حدث لحركتها. وعلى أية حال فإن التاريخ أعاد نفسه.

الأمر الثاني: نعت نازك باللائمة على «جبرا إبراهيم جبرا» لأنه وسم حركة «قصيدة النثر» باسم «الشعر الحر»، وترى أنه أخذ دون مبالاة اصطلاح الشعر الحر، الذي هو عنوان حركة عروضية تستند إلى بحور الشعر العربي، وتفعيلاتها، وألصقه بنثر اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليها، وذهبت إلى أن ما قام به «جبرا إبراهيم جبرا» يعد في عرف المنطق «فوضى في المصطلح والتفكير»[٩٠].

إلا أن هناك تساؤلا يطرح نفسه: هل نسيت نازك أن مصطلح «الشعر الحر» لم يطلق، أول ما أطلق، على حركتها، بل أطلقه «أحمد زكي أبو شادي» على «مجمع البحور» !!؟.

فقد ذكر أبو شادي: «أن روح الشعر الحر «Free Verse» إنما هو التعبير الطليق الفطري، كأنما النظم غير نظم، لأنه يساوق الطبيعة الكلامية التي لاتدعو إلى التقيد بمقاييس معينة من الكلام، وهكذا نجد أن الشعر الحر يجمع أوزانا، وقوافي مختلفة، حسب طبيعة الموقف، ومناسباته، فتجيء طبيعته لا أثر فيها للتكلف»[٩١].

وقد رفضت نازك رؤية «أبو شادي» في الجمع بين أكثر من بحر شعر في القصيدة، وقالت: «لا أستطيع قبول دعوته، لا في الشعر الحر، ولا في شعر الشطرين»[٩٢].

وبغض النظر عما إذا كانت دعوة «أبو شادي» دعوة وجيهة أم لا، فإنه قد أطلق على مشروعه الشعري اصطلاح «الشعر الحر»، ثم أطلقت نازك - بعد ذلك - على مشروعها الاصطلاح نفسه «الشعر الحر». وتعللت نازك بعدم معرفتها، أو درايتها بدعوة «أبو شادي»، وإلا لتحاشت هذا المصطلح حرصا منها على عدم الخلط بين الدعوتين[٩٣].

ولكن جهل نازك بدعوة «أبو شادي» - إن كانت صادقة في زعمها - لا يبيح لها أن تستمر في إطلاق اصطلاح «الشعر الحر» على مشروعها الشعري بعد أن عرفت أنه أطلق قبل ذلك على حركة أخرى، خاصة وهي تبغي - كما قالت - عدم الخلط بين الدعوتين من جهة، ومن أخرى فيما أن نازك قد عرفت أن مصطلح «الشعر الحر» ليس من إبداعها، بل هي مسبوقة إليه، فليس لها الحق في أن تنعي باللائمة على جبرا إبراهيم جبرا، وتذهب إلى أنه قد أخذ «مصطلحها»، فهو في هذه الحال ليس مصطلحا خاصا بحركتها، حتى تنسبه لنفسها دون منازع.

وعلى الجانب الآخر يذهب «جبرا إبراهيم جبرا» إلى أن نازك لم تع الفرق بين الشعر الحر - بمفهومه هو - وبين قصيدة النثر، وظنت أنه بحديثه عن الشعر الحر كان قصده الحديث عن «قصيدة النثر»، ويرى أن هذا من نازك يعد «خلطا في فهم التسميات الأساسية لقضية الشعر الحديث»[٩٤].

وينبغي هنا التذكر أن نازك وسمت فعل جبرا مسبقا بأنه فوضى في المصطلح والتفكير. والحق أن النقاش قد احتدم بين رواد مجلة شعر، عام ١٩٦٠م، على تحديد الفرق بين «قصيدة النثر»، و«الشعر الحر»، حيث صنف شعر (الماغوط، وجبرا، وتوفيق صايغ) مع الشعر الحر، وذلك للتشابه بين شكل قصائدهم، وبين الشعر الموزون [٩٥]. واختلف «جبرا» مع «أدونيس» في تسمية «قصيدة النثر»، فقد رأى جبران تسمية أدونيس هذه من سوء الحظ[٩٦].

ويتضح من هذا أن ما أطلق عليه أدونيس «قصيدة النثر» هو ما أطلق عليه جبرا «الشعر الحر»، أي أن الأمر ليس مقتصرا على نازك فقط. فأدونيس بهذا، قد أحدث هو الآخر فوضى في المصطلح والتفكير، إن كان رأي جبرا صحيحا.

وقد رفض «جبرا إبراهيم جبرا» أن تطلق نازك على حركتها الشعرية اصطلاح «الشعر الحر»، فهي تسمى الشعر الموزون المقفى، دونما ترتيب، والذي يتفاوت عدد التفاعيل في أبياته، بالشعر الحر، «وواقع الأمر أن الشعر لا يمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها، ويسمى اعتباطا - حرا»[٩٧].

وقد أورد «أحمد مطلوب» كلام جبرا هذا، وقال: «ومهما يكن من أمر، فإن دعوة نازك، والسياب، والبياتي، والحيدري، وغيرهم، هي التي يطلق عليها اليوم «حركة الشعر الحر»، ولا يتبادر الذهن إلا إلى هذا اللون عند هؤلاء الشعراء، وأضرابهم. أما ما ذكره الأستاذ جبرا وأتباعه، فهو نثر خال من الوزن، ولن يدخله في الشعر اعتماده على الصور (النعرية) (كذا، والصحيح: الشعرية)، والموسيقى الداخلية، وأولى بأصحابه أن يسموه نثرا، أو «الشعر المنثور»، ولعل التسمية هي التي أوقعت في هذا الاضطراب، ولو سمي الشعر الحر، الذي دعت إليه نازك والسياب «النظم الطليق»، كما سمته جريدة العراق سنة ١٩٢١م، أو «الشعر المنطلق» كما يسميه الدكتور / محمد النويهي، لكان أقرب وأكثر دلالة، لأن الشعر الحر لا يتحرر من الوزن، ولا من القافية، كل التحرر، بينما يتحرر «الشعر المنثور»، الذي دعا إليه «والت وتمن» في الغرب، والريحاني في الشرق العربي، و «قصيدة النثر» التي يدعو إليها جبرا، والماغوط، والصايغ، وغيرهم»[٩٨].

وقد تم إيراد هذا المقطع، على طوله، لأنه يشير إلى أن رأي «أحمد مطلوب» في نثرية قصيدة النثر موافق، بل مردد، لرأي نازك في الأمر نفسه، هذا من جهة، ومن أخرى، أرى أنه إذا كان «مطلوب» يذهب إلى أن شعر (جبرا، والماغوط، والصايغ) متحرر أكثر من شعر نازك والسياب، فإن ذلك يعد منه اعترافا ضمنيا يعطي الحق لقصيدة النثر أن تسمى بالشعر الحر، أكثر مما يستحقه مشروع نازك الشعري.

وأعتقد أن هذا الاعتراف هو ما جعله يقترح مصطلح «النظم الطليق»، أو «الشعر المنطلق» لإطلاقه على ما يكتبه كل من نازك والسياب، خاصة وأنه علل هذا الاقتراح بأن هذه المصطلحات أقرب وأكثر دلالة، ذلك أن الشعر الحر لا يتحرر كل التحرر من الوزن والقافية، مثل «قصيدة النثر».

كما يذهب «عبدالله الغذامي» إلى أنه يحسن تجنب أنصار الشعر المنثور إطلاق «الشعر الحر» على دعوتهم لاشيء إلا للخلط والإرباك الذي يمكن أن يحدث للدارس والقارئ [٩٩].

وأرى أن موقف «الغذامي» من مصطلح «قصيدة النثر» موقف غير محدد، فقد وافق - كما ذكر قبلا - على المصطلح، ووجد أنه ليس أدق ولا أصدق منه، لكنه بعد أن أورد مسوغات هذا الرأي قال: فيكون لذلك «شعرا منثورا»، والآن يقول: «أنصار الشعر المنثور» فهل هو «قصيدة نثر»، أم «شعر منثور»، وعلام يدل هذا الموقف غير المحدد!!؟.

وذهب يوسف الخال مذهب «جبرا»، ورأى أن نازك قد اقتسبت هذا المصطلح «الشعر الحر» وأنكرت على جبرا استعماله استعمالا صحيحا.. لا استعمالا مزيفا، كما استعملته هي [١٠٠].

كذلك وافق «محي الدين اللاذقاني» جبرا في رأيه، وذهب إلى أن نازك قد اغتصبت اسم «الشعر الحر، وأطلقته على شعر التفعيلة»، ويوضح اللاذقاني حيثيات حكمه، حيث إن المصطلح الفرنسي «Verse Libre» يعني التحرر من كل قيد، والتسمية الإنجليزية «Free Verse» تشير - أيضا - إلى التحرر من البحور، وغيرها من ضوابط الشعر [١٠١].

وبعد.. فإن ما يمكن ملاحظته أن كلا من «جبرا إبراهيم جبرا»، و«أحمد ذكي أبو شادي»، و«نازك الملائكة»، يتفقون على ضرورة وجود الحرية في الشعر، والخروج على قيود المفهوم التراثي له، لكن الاختلاف جاء من منطلق مفهوم كل واحد منهم للحرية وحدودها.

أما أبو شادي فقد رآها في أن يتحرر من قيد البحر الواحد، والقافية الواحدة، ويخرج إلى الجمع بين الأوزان، والقوافي المختلفة، حسب طبيعة الموقف، حتى يبتعد عن التكلف.

ونازك ترى أن الحرية في عدم التقيد بعدد محدد من التفعيلات في كل شطر مع الالتزام ببقية القوانين.

أما جبرا فقد رأى الحرية في التخلص من كل قيد وشرط، فتخلص من الوزن تماما، وأبقى للشعر صوره وموسيقاه الداخلية.

ولكن.. من أحق بالتسمية؟ خاصة وأنه قد تم إطلاق «شعر التفعيلة» على مشروع نازك الشعري، وإطلاق «مجمع البحور» على مشروع «أبو شادي» الشعري؟

وأخيرا يمكن القول:

إن النقد الذي وجهته نازك لقصيدة النثر صار أساسا لأغلب رافضي هذه الدعوة، وهذا يدل على أن نازك، بكلامها هذا، كانت رائدة في هذا المجال [١٠٢].

الهوامش

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة ٨، ١٩٨٩، ص ١٥٧، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥.

2- السابق، ص ٢١٤.

3- يوسف الخال: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، مجلة شعر، س ٦، ع٢٤، ١٩٦٢، ص ١٤٥.

4- عبدالحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الأدب العربي المعاصر، دار الشمال، بيروت، ١٩٨٦، ص ١١٨، ٣٢٠.

5- ينظر: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ص ١٤٥.

6- يذهب «ابن وهب» في كتابه «البرهان» إلى أن الشعر يكمن في التعبير عن الشعور الحقيقي بالأشياء، وأن شعرية الشعر تأتي من امتلاك الشاعر لدقة الحس، وعمق الشعور، وقوة الفطنة، مما يميز شعوره عن شعور غيره، وإذا فقد الشاعر هذه الأمور ضاعت «شعريته» ولم يلتفت إلى أنه أتى بكلام موزون مقفى.. والشاعر من شعر يشعر بشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم، حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى ينظر ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق د. أحمد مطلوب و د. خديجة الحديثي، بغداد، ط١، ١٩٦٧، ص٧٠.

كما يذهب «ابن رشيق» إلى أن الشعر «ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله، فضل الوزن». فالشعر في نظره ليس ألفاظا موزونة مقفاة، بل هو تعبير مخيل. ينظر ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، (د.ت)، ج١، ص١٢٢.

كما لم يجعل «ابن سنان الخفاجي» الوزن أساسا، بل قدم عليه الذوق، وجعله أساس الحكم، فكل ما لا يرضاه الذوق يخرج عن نطاق الشعر، حتى لو كان موزونا مقفى، والذوق مقدم على العروض، فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه. ينظر ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٢٨٧.

كذلك يرى «ابن خلدون» أن للشعر أساليب تخصه، لا تكون للمنثور، فما كان من الكلام منظوما، وليس على تلك الأساليب، فلا يكون شعرا. ينظر ابن خلدون: المقدمة، تحقيق علي عبدالواحد وافي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د.ت)، ص ١٣٠٥.

وقد سلك «حازم القرطاجني» الطريق نفسها، ولم يشترط الوزن في الحكم على الكلام بالشعر، ورأى «أنه ليس كل كلام موزون مقفى، يكون شعرا» ورأى - أيضا - أن الشعر إن كان قبيح المحاكاة والهيئة، حليا من الغرابة، لا يسمى شعرا، وإن كان موزونا مقفى. ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق / محمد الحبيب بن الخواجة، دار العرب الإسلامي، ط٣، ١٩٦٨، ص٢٦، ٢٧، ٢٨.

7- ينظر: أرسطو «فن الشعر»، ترجمه عن اليونانية وشرحه، وحقق نصوصه/ عبدالرحمن بدوي، ملحق: رسالة في قوانين الصناعة للفارابي، دار الثقافة، بيروت، ص ١٥١.

8- ينظر، جابر عصفور، قراءة في التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٤، ص٢٥٠.

9- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص ١٧.

10- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، دار المدني، جده، ط١، ١٩٩١م، ص ٢٦٥.

11- ابن خفاجي: الديوان، تحقيق السيد مصطفى غازي، الاسكندرية، ١٩٦٠، ص ٩.
12- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٦.
13- ميخائيل نعيمة: الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط ١٤ ، ١٩٨٨، ص١١٨.
14- محمد حسن عبدالله: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، الكويت، مطبعة الحرية، بيروت، ص ٢٦٤.
15- ينظر: «جهاد فاضل»، قضايا الشعر الحديث، ص ٣٤٦، حوار مع «عبدالعزيز المقالح».
16- ينظر: «حاتم الصكر»، قصيدة النثر والشعرية العربية، مجلة فصول، م ١٥مع ٣، خريف ١٩٩٦، ص ٧٦.
17- قضايا الشعر المعاصر، ص١١٧.
18- السابق، ص٢٢٣.
19- السابق، ص ٢٢٥
20- السابق، ص ٢٢٦.
21- السابق، ص٢٢٣.
22- ينظر: «محمد مندور»: الأدب وفنونه، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص ٣٦.
23- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ١٠٩.
24- السابق، ص١١١.
25- أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، س ٤، ع ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص ١١٨.
26- السابق، ص ١١٨.
27- السابق، ص ١١٨.
28- السابق، ص ١١٩.
29- أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر س ٣، ع١١، صيف ١٩٥٩، نقلا عن: نظرية الشعر، ص ٢٥٨.
30- ينظر: أدونيس: الشعر العربي ومشكلة التجديد، دراسة كتبها لمؤتمر روما ١٩٦١، مؤتمر الأدب العربي المعاصر، نقلا عن: نظرية الشعر، ص ٣٥٨.
31- أدونيس: في قصيدة النثر ، مجلة شعر، س٤ ،ع١٤، ربيع ١٩٦٠، نقلا عن نظرية الشعر، ص ٢٨٣.
32- السابق، ص ٢٨٣.
33- السابق، ص ٢٨٥.
34- أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت، ط ١ ،١٩٨٠، ص ٢٤٦.
35- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ص ١٤٦.
36- في قصيدة النثر، ص ٢٨٨.
37- تنظر: فاتحة لنهاية القرن، ص ٢٤٧.
38- نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٥.
39- ينظر قضايا الشعر المعاصر، ص ١٥٧ ، ٢١٣.
40- السابق، ص٢٢٢.
41- السابق، ص ١٥٧.

42- عبدالله الغذامي: الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٧.
43- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ١٩٩٦، ص ٤٣٥.
44- ينظر: محي الدين اللاذقاني: القصيدة الحرة ومعضلاتها الفنية، مجلة فصول، م١٦، ع١، صيف ١٩٩٧، ص ٤٠.
45- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، ١٩٨٥، ص ٥. ورد مصطلح «الكتابة شعر بالنثر» في المواضع التالية ـ تمثيلا: ص٥ «كانت بداية تجربتي الكتابية شعر بالنثر، سنة ١٩٥٨»، ص٦ «كشف لي التجريب أن الكتابة شعرا بالنثر مغايرة كليا لكتاباته وزنا»، ص ٦ «إن الكتابة شعرا بالنثر تفترض موهبة إبداعية شعرية عالية».
46- ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٧ ، ٢١٨.
47- السابق، ص ٢١٨، اللفظ لنازك نفسها.
48- السابق، ص ٢١٨ ، ٢١٩.
49- السابق، ص ٢١٨، ذهب «يوسف الخال» إلى رفض هذا الرأي من نازك، وتساءل مستنكرا: أينطبق هذا الأساس النفسي على كبار الشعراء العالميين، الذين كتبوا بهذا الشكل الشعري أمثال رامبو، وبودلير، ولوتريامون..، ينظر قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ص ١٤٥ ، ١٤٦.
50- قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٨.
51- السابق، ص ١٦١.
52- ينظر: بول شاؤول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، م١٦، ع١، ص ١٥٠.
53- ينظر: محمد حمود: الحداثة في الشعر المعاصر، بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني. مكتبة المدرسة، بيروت، ط١ ، ١٩٨٦م، ص١٨٤.
54- يوسف الخال: مجلة شعر، ع ٢٤، س٦ ، ١٩٦٢، ص١٤٧.
55- أدونيس: في قصيدة النثر، نظرية الشعر، ص ٢٨٥.
ينظر كذلك عبدالحميد جيدة الذي يرى خطأ هذا الرأي، الذي ذهبت إليه نازك، ومثل بأدونيس، الذي كتب شعرا موزونا رائعا: اتجاهات الأدب المعاصر، ص ١٤٧.
56- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، ط١ ، ١٩٩٦، ص١١.
57- ينظر السابق، ص ١٣ ،٨٧.
58- قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٢٥.
59- السابق، ص ٢٢٥.
60- السابق، ص ٢٢٦.
61- السابق، ص ٢٢٦.
62- السابق، ص ٢٢٦.
63- السابق، ص ٣٥٢.
64- الأدب وفنونه، ص ٢٥.
65- للتفصيل ينظر: الصناعتين في الشعر والكتابة، ص٢١٥/: العمدة في محاسن الشعر، ص١٩: ٢٦/ سر

الفصاحة، ص٢٨٦ : ٢٨٨/ المقدمة، ص١٢٩٥، ١٣١٢/ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ق٤، ص٩٣ وما بعدها.

66- ينظر: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، في قراءة النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، د - ت، ص١٥.

67- تحليل النص الشعري، والكلام لزيجموند تشريني، ص ٣٧.

68- ينظر في ذلك: الموازنة، جـ١، ص ٤٠٤ ، ٤٠٥، الجرجاني: الوساطة، دار إحياء الكتب، ط٣، ص٥٤، الصناعتين، ص ٥٤.

69- للاستزادة، ينظر: محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، دار النهضة المصرية، ط٣، ١٩٦٥، ص٤٨/ العقاد: حياة قلم، نهضة مصر، ١٩٩٦، ص ٢١٣، وما بعدها/: من حديث الشعر والنثر، ص٤١/. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص ١٣٣.

70- ينظر: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة/إحسان عباس، يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، جـ١، ص٤٤ ،٤٥، ينسب الرأي لـ «ولسن».

71- عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، ط ٧ ،١٩٧٠، ص ٤٥، الكلام للمنفلوطي.

72- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة/ محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر د. ت، ص ١٨٩.

73- جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط١ ، ١٩٨٤، ص ٤٣١.

74- قضايا الشعر المعاصر، ص ١٥٢ ، ١٥٧.

75- السابق، ص ١٥٨.

76- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧، ص ١٨.

77- قضايا الشعر المعاصر، ص ١٢٦.

78- السابق، ص ٢١٥ ، ٢١٧.

79- غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١٢.

80- يوسف الخال: مجلة شعر، السنة الرابعة، ع ١٥، ص ١٣٠.

81- سلمى الخضراء الجيوسي: مجلة شعر، السنة الرابعة، ع ١٥، ص٣٥.

82- أنسي الحاج: ديوان لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص ١٦. لمزيد من التفصيل ينظر: حاتم الصكر: قصيدة النثر، مجلة فصول، م ١٥، ع٣، خريف ١٩٩٦، ص ١٦٥-/ بول شاؤول: قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، م١٦، ع١، صيف ١٩٩٧، ص ١٥٢/ فخري صالح: قصيدة النثر، الإطار النظرى، مجلة فصول، م ١٦، ع١، صيف ١٩٩٧، ص ١٦٣، ١٥٢./ رفعت سلام: قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، م ١٦، ع١، صيف ١٩٩٧، ص ٣٠٢.

83- أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٤٦.

84- قصيدة النثر العربية، ص ٧٧.

85- يوسف الخال، ديوان الشعر الأمريكي. دار مجلة شعر، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٩.

86- يوسف الخال: ينظر قضايا الشعر لنازك، ص١٤٥.

87- قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٩.

88- السابق، ص ٧٠.

الهوامش

-89 السابق، ص ١٥٦.

-90 السابق، ص ٢١٧.

-91 أحمد زكي أبو شادي، مجلة أبولو، ع ١٠، م٢، يونيو ١٩٣٤، ص ٩٠٠.

-92 نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٨.

-93 السابق، ص ٢٨، هامش ٣.

-94 الرحلة الثامنة، ص ١٨.

-95 ينظر: قصيدة النثر العربية، ص ٨٦.

-96 قضايا الشعر الحديث، ص ١٩٩.

-97 الرحلة الثامنة، ص ١٨.

-98 أحمد مطلوب، دكتور النقد الأدبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، د. ت، ص ٢٤١.

-99 الصوت القديم الجديد، ص ١٧.

-100 يوسف الخال: قضايا الشعر المعاصر لنازك، ص ١٤٨.

-101 القصيدة الحرة ومعضلاتها الفنية، ص ٤٦.

-102 ينظر: النقد الأدبي الحديث في العراق، ص ٢٤١./ عبدالقادر القط، رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر: مجلة إبداع، ع٣، مارس ١٩٩٦م، ص ١٧./ علي عشري زايد: السابق، ص ٢٥/ كمال نشأت، شعر الحياة اليومية: السابق، ص ٥٥./ جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص ٥٢ ، ٦١ ، ٦٦/ محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، القاهرة، باريس، ١٩٨٩م، ص ١٧٧ ، ١٧٨.

الحداثة في الشعر السعودي المعاصر

التناص في قصيدة سعد الحميدين نموذجا

أ. عبدالله أبوهيف*

١- محاولة لتحديد مصطلح التناص

يثير مصطلح التناص عدة إشكاليات، فهو مصطلح ملتبس، بالنظر إلى المرجعية (السياق الثقافي وتغيراته)، وبالنظر إلى الممارسة (تعدد الأجناس الأدبية وغناها وتعقيدها وتاريخها الطويل وصلاتها بأدبها القومي والآداب الأخرى، وبظاهرة عالمية الأدب)، وبالنظر إلى الظاهرة الإبداعية (التداخل مع المحتوى القيمي والإطار الاجتماعي والتاريخانية، لأن التناص يستحضر أو يصوغ القيمة/ الغرض في تجاذبه مع الإطار الاجتماعي والتاريخي)، وبالنظر إلى طبيعة المفهوم (تعدد المصطلحات المقارنة في التراث العربي وتراث الإنسانية).

١-١- التناص في التراث العربي

لا يقع المرء على مصطلح التناص في التراث العربي، وإن وقع على معان ودلالات ومفهومات مقاربة، ويشير تعريب المصطلح في نحته لدى معرّبيه إلى تفاعل النصوص وتداخلها وتعالقها.

١-١-١- الجرجاني نموذجا

لدى دراسة «التناص عند عبدالقاهر الجرجاني»[1] نموذجا للتراث النقدي عند العرب، لاحظ محمد عبدالمطلب أن التناص جذر لغوي، لم تتوافر له جذور اصطلاحية، تفيد معاني:

* كاتب وباحث سوري.

التناصية، النصوصية، تداخل النصوص، ونجد في أقوال الإمام علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، ما يشي بالمعنى الاصطلاحي كله: «لولا أن الكلام يعاد لنفد».

إننا نجد مؤيدات لتداخل النصوص وتفاعلها في التراث النقدي العربي، كما في الاقتباس، والاستمداد، والتضمين، والتلميح، والتوليد.. إلخ. وتؤدي مثل هذه المؤيدات إلى حضور التشكيل الصياغي وغياب الهامش النصي، أي أن تكون النصوص في داخل النصوص.

لقد ذكر الجرجاني مفهوم السرقات ومصطلحاته: الغصب، الإغارة، الاختلاس، السلخ، وهذا كله مستبعد من التناص. ووجد في التوليد عند الجرجاني «لا تداخل نصيا يكمن في أعراف اللغة وطرقها الخاصة والعامة، وما يوفره الإطار الإيقاعي الخارجي للشعر».

وأورد مفاهيم أخرى عند الجرجاني، مثل التوازي، والتناظر، والمعارضات، والمحاكاة اللفظية، والصوت، وأجراس الحروف، والاحتذاء، والتوارد، والاتفاق، واستخلص أن التداخل النصوصي، سطحي، وهو ما يتكفل العقل بإنتاجه ويقوم على علاقات منطقية، وعميقة، وهو ما يكنه التخييل، ويدخل ذلك في كيفية إنتاج الدلالة، أي أن ثمة إطارين كليين يستوعبان أشكال التناص، كما تلمس ذلك عبدالمطلب:

١ـ الغلبة للنص الحاضر على الغائب أو العكس.

٢ـ يتوازى فيه النصان بحيث يظل لكل واحد منهما استقلاليته الفنية على الرغم من وجود تماس دلالي أو شكلي بينهما.

ويفيد ذلك معاني أخرى مثل التوازي والحوار التبادلي، والخصوصية في تشكيل المعنى والاستقلالية أو الصنعة المحكمة، وأحكام المشابهة أو أحكام القرنية، والتداخل التوليدي، والصورة الاستعارية، والبناء الكنائي، والعقد والحل، والانتشار، فثمة علاقة حميمة بين التحرك الإبداعي والتراث الجماعي (ص ٤٩ ـ ٩٨)، ولعل ذلك كله يقود إلى لاجدوى مثل هذه المطابقات مع التراث ما دامت هذه المحاولات لا تخرج عن الإسقاط.

١-١-٢ المعارضات والتناص

توحي المعارضة الشعرية بالإعجاب والمنافسة والتشابه والاختلاف في الوقت نفسه مع عمل شعري، كما أوضح حسن البنا عز الدين في دراسته «المعارضات الشعرية بين التقليد والتناص»[٢]، «**فهناك معنى جنسي أصيل، بينما التكرار والاختلاف هما أساس نظرية تداخل النصوص، مدرجاً التناص في عملية البعد الحواري الذي تقيمه النصوص مع نصوص أخرى**» (ص ٨٥ ـ ١٠٦).

والحق أن المعارضة الأدبية، ومنها الشعرية، أدخل في مفهوم التعالق النصي، فثمة علاقة فنية وفكرية، أسلوبية ودلالية، بين نص وآخر سابق عليه، أو يجايله في فترة تأليفه، فثمة

مئات النصوص التي بنيت على نصوص مثل «فاوست»، أو «أوديب»، أو «شهرزاد»، أو دون جوان، أو بنيت على شخصيات تاريخية في مأثور حكاياتها مثل «كيلوباترة»، أو «ابن زيدون»، أو «بيليت». وقد يتفوق نص على نص يعارضه، لأن المعارضة تعالق نصي يستعمل البنية الذهنية أو الإيقاعية أو السردية أو التشكيلية لنص سابق أو مجايل.

١-١-٣ التناص والسرقات

جرى حوار معمق بين النقاد العرب حول علاقة التناص بالسرقات، ورأوا أن التناص مصطلح مختلف عن السرقات. وقد رأى عبدالملك مرتاض في دراسته «ظاهرة السرقات الأدبية ونظرية التناص»[٣] أن نظرية التناص وليده تفكير السيميائيين، بينما فكرة السرقات الأدبية قديمة ومدانة لدى غالبية النقاد العرب القدامى لما فيها من تحامل، وكذلك فعل الجرجاني، وكأنهم داروا في فلك التناص، وإن لم يهتدوا إلى المصطلح، حتى أن الجرجاني **«علق أيضا بأشد من ذلك فذهب إلى أن لفظة الاستعفاء (في تعليقه على إحدى المسائل المضطربة في هذا المجال)** مشهورة مبتذلة، فإن كانت مسترقة، **فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك، لأن الألفاظ منقولة متداولة»** (ص ٨٧ - ٨٨). واستخلص مرتاض ما يعين على وجهة نظر عربية في التناص تستند إلى الخطوط الرئيسية التالية:

١ - السرقات الشعرية لم تكن تتناول المعنى فقط.
٢ - السرقات لا تستبعد التأثر بالقراءة.
٣ - مصطلح السرقات يجني على التناصية.
٤ - الأحكام والنظريات نسبية.
٥ - التناص قائم على التضاد، وكذلك السرقات.
٦ - فكرة النسيان التي قررها ابن خلدون، وهي فكرة بارت نفسها: «أنا أكتب لأني نسي».
٧ - مفهوم التناصية كأنه لا يبرح غير واضح المعالم لدى الغربيين أنفسهم. إن التناصية، كما يبرهن اشتقاق المصطلح نفسه، هي تبادل التأثيرات والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى. (ص ٩٠-٩١).

ثم استقر مصطلح التناص، بمعزل عن فكرة السرقات الأدبية، لأن تعالق النصوص وتفاعلها وتجاورها من طبيعة الكتابة، وفي أساس العملية الإبداعية.

١-١-٤ اجتهادات عربية

هناك اجتهاد لرجاء عيد في دراسة «النص والتناص»[٤] يوضح فيه أن التناص تقاطع نصي، يتداخل في سياق النص المنتج حاملا صيغ نص أو نصوص سابقة تتشكل في سياقات مختلفة.

فالمعارضة تناص بهذا المعنى، والنص هو عدد من نصوص ممتدة في مخزون ذاكرة مبدعيه، وهو فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناص، ومن ثم فالنص بلا حدود. إن التناص يعني تحويلا أو اقتطاعا من نص إلى آخر، وحسب التفكيكية، ينفسح مفهوم النص ليتجاوز حدود الأجناس الأدبية، حيث تنضم أنواعها تحت عباءة النص، ومن ثم فجميعها نص متناص. إن النص أيضا انفتاح على واقع خارجي، وتفاعل مع سياقه، متجاوزا في ذلك حدّ البنيوية، فالنص يتولد من بنيات نصوص أخرى، فكل نص هو نتاج نصوص سابقة. وليست كل معارضة تناصا، والتناص ينفي المصطلح التراثي «السرقات»، وإن قارب إلى حد ما التضمين. النص المتناص يتماهى في علاقات غير أحادية السمة مع نصوص أخرى، فقد تكون علاقة تحول أو تقاطع أو تبديل أو اختراق.

ويحذر في التناص من خطورة التكرار الباهت. والتناص يكون مع خطابات أخرى: معرفية أو حكيا رمزيا أو إنشاءات قولية كما في «المقامات».

ويلاحظ أن اجتهاد عيد لا يخرج عن مفهوم الإسقاط إياه، فالتناص مفهوم أو مصطلح حديث، وإن قاربته مفاهيم أو مصطلحات تقليدية، ويعسر فهمه بمعزل عن إنجازات النقد الجديد لدى البنيويين وذريتهم.

وقدم منذر عياشي في تقديمه لكتاب علوي الهاشمي «ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث» اجتهادا آخر، يعني فيه التناص التاريخية والارتباكية ضمن النسق الثقافي لإنتاج ثقافة ما، على أن النص جوهر، **«ولقد يدل على هذا أنها كانت مضربة عن كل بحث تاريخي يستهدف الأصل والبحث فيه، سعيا وراء فرادنية فرعومة تجعل منه كينونة مستقلة، منعزلة أو منفصلة عن نصوص الثقافة التي تم إنتاجه في سياقها، أي بعيدا عن النسق النصوصي الذي يتوالد فيه»** (ص١٤).

وثمة اجتهادات عربية كثيرة نصهم التناص لا تخرج عن تعليل النظرية في أنساقها الثقافية الغربية.

١-٢- التناص في التراث الغربي

التناص مصطلح غربي مستحدث، لم يستقر بعد، وهو في تطور مستمر، كما توضح غالبية الدراسات:

١-٢-١- ذكرت الموسوعة الفرنسية (ط ١٩٩٠م) أن نظرية التناصية، حسب دراسة دوبيازي «نظرية التناصية»[٦] انطلقت مع جماعة «تيل كل» عام ١٩٦٠م، وبلغت ذروتها في عامي ٦٨ـ ١٩٦٩م، ولعل جوليا كريستيفا هي أول من أطلق المصطلح من باختين: كل نص يقع عند ملتقى عدد من النصوص، وهو بإزائها في الوقت نفسه، قراءة ثانية، فيها إبراز وتكثيف

ونقل وتعميق. وأفادت أنه تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد. وطبق باختين التناص على الرواية، لأن لغتها نظام من اللغات، يضيء بعضها بعضا بشكل متبادل في حوارها مع بعضها: تعدد اللغات، التحويل عن طريق الربط البوليفوني، الديالوجية، الوحدات الخطابية للثقافة... إلخ.

ووضع تودوروف كتابا عن «المبدأ الحواري عند باختين» (١٩٨١م). وفي سنوات ١٩٧٠م، هيمنت مقولة المكون العلائقي على حساب المكون التحويلي لمجموع العلاقات مع نصوص أخرى. وطرح في عامي ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦م مفهوم للتناص يفيد أنه النص الذي يمتص عددا من النصوص مع بقائه مركزا على معنى.

قال آريفي: «التناص هو مجموع النصوص التي توجد في علاقة تناصية». وقال ريفاتير «هو النص المحال إليه». وقال مالنيدان: «يمكن أولا في مفهوم التناص، الفضاء الوهمي الذي تحدث فيه التبادلات عما تتكون منها التناصية». وعادت كريستيفا عام ١٩٧٦ إلى البعد التحويلي كتقاطع مشترك للوحدات المنتمية إلى نصوص مختلفة.

وفي الثمانينيات، دعا ريفاتير إلى إدراك العلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته، أو جاءت تالية عليه، وطابق بين التناصية والأدبية، فالتناصية هي الآلية الخاصة للأدبية.

وقال انطون كمبيون: «التطبيق التناصي للاستشهاد، الكتابة هو كولاج، التناص هو الحضور الفعلي والحرفي لنص في آخر». وقال جيرار جينيت: «التناص تجاوز نصي للنص، يشتمل على كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى».

ثم طرحت كريستيفا مفهوما متطورا للتناص، في العلاقات عبر نصية لتغدو التناصية حضورا فعليا لنص في آخر، أي الكيفية التي يتم بها تملك الاستشهاد والانتحال والحالة والإيحاء وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور. أصبح التناص تكاملا بين النصوص، والمجال التوليدي للنصوص، إذ صار التناص إلى علامة إبداع تتجاوز فيها النصوص النصوص إذ تعيدها خلقا جديدا (ص ٣٠٧ ـ ٣١٩).

١-٢-٢- التناصية حقل مفهومي

طرح مارك انجنيو في بحثه «التناصية، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره»[٧] عدة وظائف نقدية للتناصية:

١ ـ إحلال موضوعي محل الذاتية: التناصية شبكة من التباينات، وإعادة استخدام لا محدودة للمواد اللسانية.

٢ ـ بحث عن المعرفي فيما وراء الشكلانية والبنيوية المتأصلة للنصوص.

٣ ـ تعرف على المعنى الاستعاري والاستخدام الاستعاري: رمز أيقوني، رمز دلالي، رمز ايديولوجي... إلخ، على أن النص عمل في نصوص سابقة.

٤ ـ التناص يسمح بالتخلص من تخفيض التطبيق العملي الرمزي إلى مستوى التخفيض الصاعق في البنية التحتية.

٥ ـ دخول المصطلح مركز الجذب لمصطلحات كثيرة (ص ١٤٦ ـ ١٤٨).

ولا يخفى أن فهم انجنيو للمصطلح، يستوعب الأسلوب والوظيفة في آن واحد، بما يجعل النص مدارا معرفيا وجماليا من شأنه أن يدور مع التاريخ، لا الاكتفاء بمفهوم البنية وحدها، أو إطار الأسلوب وحده.

١-٢-٣- تطوراته عند مبتدعته كريستيفا

رأت كريستيفا أن النص الأدبي هو النص المتفرع، فلا يمكن أن يكتب وإلا على آثار نصوص قديمة. والكتابة عملية شبيهة بعملية من يكتب على طرس.

وقد عني عدد من النقاد العرب تعريبا أو تأليفا بجهودها، مثل سعيد يقطين في كتابه «انفتاح النص الروائي: النص ـ السياق» (١٩٨٩)، ووائل بركات في كتابه «مفهومات في بنية النص: اللسانية ـ الشعرية ـ الأسلوبية ـ التناصية» (١٩٩٦ وقد ظهرت هذه المباحث مترجمة في الدوريات منذ مطلع التسعينيات)، وبشير القمري في كتابه «شعرية النص الروائي: قراءة تناصية في كتاب التجليات» (١٩٩١)، والمختار حسني في بحثه «من التناص إلى الأطراس» (١٩٩٨)[8]، وهو آخر البحوث المعتبرة في مجاله.

ذكرت كريستيفا خمسة أنواع من المتعاليات النصية:

١- التناص

وهو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة. وميزت بين الدلالة والمعنى. التناص ينتج الدلالة، أما القراءة الخطية فإنها تنتج المعنى.

٢- النص الموازي

العنوان ـ العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحة، الهوامش في آخر العمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، البيان، الرسم، الغلاف.. أنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية. ما قبل النص، وهكذا، فإن التوازي النصي منجم لأسئلة دون جواب.

٣- النصية الواصفة

علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهادية أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره.

٤- النصية الجامعة

وهو نوع أكثر غموضا وخفاء، ويتعلق الأمر بعلاقة بكماء، كالعنوان البارز.

٥ - النصية المتفرعة

كل علاقة تجمع نصا متفرعا ما بنص سابق أصلا، فتغدو المحاكاة تحويلا.

ويلاحظ على وجه العموم في هذه الأنواع الشكلية والتكلف في التفريع.

١-٣- تركيب جديد

إذن التناص هو تفاعل النصوص وتداخلها، وثمة نوعيات للتناص، ومستويات، انطلاقا من كونه مكونا من مكونات البناء النصي والاشتغال النصي، إنه يسعف الرؤية على قابليات البلاغية والإبلاغية في آن معا. والتناص في أفضل حالاته اشتغال استعاري في بناء النص يتسم بالعمق الثقافي والفكري والمعرفي في صوغ القيم والأغراض في مداها الاجتماعي والتاريخي. ونستطيع أن نحدد التناص في المجالات التالية:

١ ـ الشخصيات: أ ـ العلم ـ الاسم.

ب ـ القول.

٢ ـ الصلة الثقافية: الإحالة أو الإشارة إلى قضية ـ الإحالة أو الإشارة إلى موضوع ـ الإحالة أو الإشارة إلى مناخ.

وتتبدى الصلة الثقافية من خلال الأنماط أو التراكيب أو الصياغات، فيما يسمى بتقنيات التوظيف، وقد أطلق علي عشري زايد (وهو ناقد من مصر) مصطلح الاستدعاء في كتابه «استدعاء الشخصيات التراثية»[٩] فيما يقترب من مفهوم التناص، وهو ما استخدمه باتساع ناقد آخر من مصر هو أحمد مجاهد لدى دراسته لتوظيف الشخصيات التراثية، في كتابه «أشكال التناص الشعري»[١٠]، بينما وجد ناقد ثالث هو حسن محمد حماد في كتابه «تداخل النصوص في الرواية العربية»[١١]، مثل كثيرين متأثرين بالنقاد الجدد، أن النص تناص بحد ذاته، بل إنه مد مجال التناص إلى الحياة كما في إحدى عتبات كتابه، وأعني به الإهداء، بقوله: «**إليها، علها تدرك ما بيننا من تناص**» (ص ٥ . ٢٨). وبهذا المعنى، يعد التناص علاقة تحديث، وسبيلا لإشباع الموقف الثقافي بالحس التاريخي والرؤية الاجتماعية والإنسانية.

٢- التناص في شعر الحميدين

يتيح شعر الحميدين المجال واسعا لتأمل مجالات التناص وتقنياته، إذ تحفل قصائده في مجموعاته الشعرية كلها، باستدعاء الشخصيات على سبيل التناص اسما أو قولا، وفي المستويين يلح الحميدين على الوظيفة، وظيفة الشخصية بذاتها، ووظيفتها في التكوين الشعري، بذكرها باسمها، أو بقول لها.

مثلما استخدم الحميدين الإحالات الثقافية، مما لا ينسب إلى شخصية بعينها، مثل الأمثال الشعبية والألفاظ والترانيم والمسميات الشعبية وسواها من أعراف وشعائر وطقوس، والعلامات والإشارات والرموز المعبرة عن وظيفة محددة.

وقد تنوعت صلات التناص في شعر الحميدين في استدعائه للشخصيات، أو في استخدامه للإحالات الثقافية، فيما سماه نقاد آخرون بتناص التآلف أو تناص من التخالف، وفي طرائق استدعاء الشخصيات، جزءا من نص، أو صورة جزئية، أو محورا للنص، وفي حدود استعمال الإحالة الثقافية: إثارة لقضية، أو إيحاء بدلالة، أو استحضارا لمناخ.

٢-١- استدعاء الشخصية

يظهر الحميدين[١٢] مسكونا بتراثه، ولا سيما جمع من الشعراء المهمومين بالمصائر القومية والاجتماعية والأخلاقية لأمتهم أمثال زهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد وعمرو بن هند وكعب بن زهير والمتنبي والمعرى وأحمد شوقي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وإيليا أبو ماضي وغيرهم.

ومن الملحوظ، أن الحميدين جاوز اهتمامه بالتراث مدى التقنية إلى الاعتمال بجوهر تجربة هذه الشخصية أو تلك، أو اشتغاله بالمعنى الراهن لاستدعاء الموروث، أو استعادة التراث. رأى مدحت الجيار في كتابه «الشاعر والتراث: دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث»[١٣] أن التراث دعم رؤية الشاعر العربي الحديث بتقنيات وأدوات فنية، مثلما وسع له في مجال الحرية الفنية باستخدام تقنيات «**تكمن في الاستفادة من عناصر تشكيل القصيدة بشكل وطريقة جديدين، وتبدأ الاستفادة من تفجير الطاقات الصوتية للحرف والكلمة. بتقطيع الكلمة أو تكرارها، أو استخدام الحرف كرمز صوتي أيضا ينتج عنه إيقاع خاص**» (ص ٢٣٢).

ولدى تأمل استدعاء الحميدين للتراث نجد أن قصيدته طورت هذا الاستدعاء إلى إدغام التقنيات الجديدة التشكيلية والإيقاعية والتعبيرية في رؤيته الشاملة للحياة.

٢-١-١- الاسم

يصرح الحميدين بالاسم قليلا، مؤثرا استدعاءها أو محاورتها أو وصفها بصفة لها أو لقب أو مأثور قول.

في قصيدة «٧ هوامش على كراسة» (من ديوانه: رسوم..) يستحضر الحميدين اسم لنكولن المرتبط بالحرية، ويربطه بمعنى الحرية الوجودي والإنساني خلل استحضار اسم «سيزيف» الذي جالد نفسه، مجاوزا فعل العبث إلى جدوى النضال المستمر من أجل الحرية في الذات أولا.

وفي قصيدة «مجامر التراب» (من ديوانه: ضحاها..) يورد اسم فدوى طوقان في التصدير، ليغدو فضاء النص كله مشبعا بروح المقاومة ضد الاحتلال الصهيوني لفلسطين.

وفي قصيدة «الانتباه» (من ديوانه: ضحاها...)، تحذير من واقع التردي والانخذال القومي، باسترجاع اسم المعري وقول له، متعاضدا مع قول للمتنبي:

«أتجدي كل تعرية
لترفع ـ لم يعد ساخر
بدا ما خلفه علنا
لم آواه واستثاره!
وشيخ المعرة لم يجده»
والقول: «نوح
وشدو
فلا فرق بين
بشير.. وناع» (ص ٧٦)

أما الإشارة إلى قول المتنبي فهي كلمة «الثعالب»:

«تتساوى على كتف كل طريق علامة
بها للثعالب
منتجعا.. ومقر
ويسري السرى دون رجعة
تفاجئهم فترة الانتباه» (ص٧٦)

ويظهر اسم المعري مجددا في قصيدة «مداخل» (من ديوان: ضحاها ...).
نشدانا لأمل قومي منكسر:

«دعها فإن الأمر مأمور
وأنخ الراحلة
وأنخها
فما من
قافلة
ـ ربما تأتي..
ولكن..
قافلة» (ص ١٠٤ ـ ١٠٥)

أما قول المعري فتتشربه التراكيب صوغا جديدا:

«ليس مجد قد أقول:
أو أباري ما يقول:
غير مجد في ملتي واعتقادي
نوح باك ولا ترنم شاد» (ص٩٧)

ويجعل الحميدين اسم عنترة منسوبا إليه في قصيدة «رحلة عند نقطة العودة» (من ديوانه: خيمة...)

«أما أنا يا قمة الأولمبي إلا

عنتري الطبع» (ص ٦٨)

أو صريحا في قصيدة «إيقاعات متورمة» (من ديوانه خيمة...)

«يا سيدي..

هل عادت الخيول.. فوقها الفرسان

للميدان

وكان عنترة من جملة الفرسان.

أكاد لأشك

لن أشجع الشجعان

قد جاء شاهرا بثأره..» (ص٨١)

ويستعمل الحميدين اسم معين بسيسو في إهداء قصيدة «وماتت الأشجار واقفة» (من ديوانه خيمة...)، وعنوان القصيدة هو عنوان ديوان لمعين بسيسو (الأشجار تموت واقفة)، وهو يتناص مع عنوان مسرحية اليخاندرو كاسونا «الأشجار تموت واقفة».

يبدأ الحميدين قصيدته بـ «رحلت يا معين في الخفاء. **دون أن يكون في خفائك العلن»** (ص١١٣).

إلى قوله تناصا مع عنوان الديوان ودلالته:

«وماتت الأشعار في الوقوف

فجاءها الحفار بالمنشار

. لكنه

. قد عاد خالي الوفاض!

لأن كل ميت

ليس له مكان

. إن لم يكن له أثر» (ص ١١٤)

إشارة إلى موته الفاجع في غرفة بفندق لندني، ولم تكتشف جثته إلا بعد أيام!

ويعاود اسم المعري الظهور، مع أسماء أخرى دالة عليه، مثل المعرة، في قصيدة «في حلق المعرة» (خيمة ص ١٢١)، ومع أقوال له في النسيج الشعري:

«خففي عنه .. اتركيه.. إلخ» (ص ١٢١)

ويستحضر الحميدين اسم محمود حسن إسماعيل في الإهداء على غرار قصيدته عن معين بسيسو، وفي عنوان القصيدة، الذي هو عنوان أحد دواوين إسماعيل الشعرية «مغني

الكوخ»، ومستخدما عنوانا آخر «هكذا أغني»، و«العطر الأسير»، فهذا الشاعر الذي غنى الإنسان والطبيعة، يبكيه الإنسان، وتبكيه الطبيعة:

«لأنه رحيله الأخير

لا ناي، لا طنبور، لا ربابة

لقد بكت جميعها

وتاه حدها في وسط غابة مهيبة» (ص ٥٩)

ويستخدم الحميدين اسم أيوب النبي دلالة الصبر على المنغصات والفراق في وجه الشدائد ولوعة الحياة والحب في قصيدة «رسوم على الحائط» (من ديوانه: رسوم...)، واسم سيزيف ثانية في قصيدة «إطار بلا صورة» (من ديوانه: رسوم..).

ويستعيد مع الشاعر الشعبي مسافر بعض شعره في قصيدة «ارتجاجات» (من ديوانه: رسوم...) مثل: **«أذرع من دون أكتاف. رؤوس من دون أجساد» (ص٣٥ - ٣٦).**

ويجعل المعرف بأل الشاعر اسما، في قصيدة «من اعترافات شاعر» (من ديوانه: رسوم...)، توكيدا لقيمة الشاعر ومسؤوليته.

٢-١-٢- القول

لا يصرح الحميدين باسم الشخصية مكتفيا بقول لها، وهو الأغلب على شعره.

في قصيدة «الألحان تموت معلنة» (من ديوانه: رسوم...) يعارض قول زهير بن أبي سلمى:

«قد لايسلم الشرف الرفيع»

مع أشعار أخرى:

«أقعد.. فديتك»

«ذهب الشباب، ودنا المشيب»

وهذا القول يشير إلى معارضة شبلي الملاط لأحمد شوقي:

اقعد فديتك، هل يكون مبجلا   من كان للنشء الصغار خليلا

بينما يتناص قوله «ذهب الشباب.. ودنا المشيب» مع مئات الأبيات الشعرية التي أبدعها الشاعر العربي عن وطأة إحساسه بالزمن، وحسرته على الشباب، وقلقه من المشيب، وثمة عشرات الأبيات منها غير معروفة القائل.

تلح قصيدة «الألحان تموت معلنة» على موقف أخلاقي ووجودي في علاقة الشاعر بالزمن، ويصعب حصر تناصات استحالة عودة الشباب، وقد ذكرت فاطمة محجوب في كتابها «قضية الزمن في الشعر العربي: الشباب والمشيب»[١٤] أكثر من أربعين شاهدا لشعراء أمثال: أبو كبير وساعدة بن جوية الهذليين وأبو تمام وابن نباته والشريف المرتضى وحرثان ذو الأصيع وابن

عبدربه والمتنبي وأبو الأسود الدؤلي ومالك بن أسماء بن خارجة والسراج الوراق والمعري وأبو الحسن محمد بن الوزير الحافظ وعبدالله بن حنين الحيري، وإلياس حبيب فرحات وغيرهم.

وفي قصيدة «ما تبقى لي» (من ديوانه: رسوم...) يستعاد قول المتنبي:

«خال رفيق..

كتاب صديق» (ص ١٠٦).

مثلما يستعاد قول علي محمود طه:

«أين يا أطلال جند الغابر

أين أموت.. وأين» (ص ٥٩)

وفي قصيدة «وتنتحر النقوش» يصاغ شعر امرئ القيس صوغا مختلفا دلالة على الذات المضيعة:

«يا مستجير بآخر: يكفيك مثلي/ أنني لما استجرت بصاحبي.. أصغ إلي، بكى/فأبكاني.. فكان بكاؤنا يرخي عليَّ غلالة/ ملتفة، لما تكشف وجهها زاد الأنين» (ص ٤٠).

ومن الواضح، أن للمعرى مكانة أثيرة عند الحميدين، فقد بنى قصيدته «أيورق الندم» (من ديوان: أيورق الندم) على جملة شعرية له «غير مجد»، بالإضافة إلى جمل شعرية لأحمد شوقي «بلادي وإن جارت علي...» وللزير سالم «لا تصالح»، ولعلي محمود طه «وليسوا بغير صليل السيوف» ولفخري البارودي نشيد «بلاد العرب أوطاني»، ولطرفة بن العبد **«ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا» (ص ٤٣-٥٢).**

ويوظف الحميدين التناص لإسعاف التأويل الدلالي في رؤية حال الأمة ومواجهة التضليل والتطبيع:

«وعن الحالة في الحاضر.. والآتي؟

- إنني أرجوك دعن.. وابتعد عنها.

فقد مل الانتظار الانتظار ولقد أشرق الصبح فأخشى منه أن يمحو الكلام فالسلام يا سيدي يأت .. الختام» (ص ٥٢).

ويعارض الحميدين قصيدة كعب بن زهير في عنوان قصيدته «عندما بانت سعاد» (من ديوانه: خيمة..)، لينتقل إلى ذاته في مواجهة شجاعة لمعنى الانتماء:

«وتمضي سعاد

ميممة شطر وجه القبيلة..

أنا منكمو..

أشئتم

أبيتم

فإني هنا مثل عرق النخيل

سأبقى

وأحفر دربي بظفري..

...

لماذا أتيت

سعاد؟

سأسأل نفسي فورا

لماذا أبين أنا؟» (ص ٢١ - ٢٢)

ويمضي في الصوغ نفسه معارضا عمرو بن هند في قصيدته «تشكيل مطلق» (من ديوانه: خيمة..):

«إذا جاء.. قال:

ألا يجهلن.. أحد علينا..

- تساءلت.. أنا

وما قد تكون الجهالة

- أجابو بلا.. ثم لا

وواحدة مثلها» (ص ٤٥)

ويمعن الحميدين في موضوعه الأثير: البحث عن الذات تمحيصا لمقولة البحث عن الحب في قصيدته «أين ليلى؟» (من ديوانه: خيمة..)، وتتداخل في القصيدة تساؤلات وجودية، كما في التناص مع شعر إيليا أبوماضي، مندغما بذكر ليلى والمجنون:

«طوقتني من ذرى الأفق غمامة

- أي سر فيك.. إني لست أدري.

- إنما الأردية

إني في ركام

من تجاعيد التواريخ

- أمسح العبرة بالكف..

وأخرى بالعمامة» (ص ٣٨)

وتتركب قصيدته «إيقاعات متورمة» (من ديوانه: خيمة..) على العديد من التناصات مع لامية الشنفري في أبيات ثلاثة منها، مع فروسية عنترة، وشعر امرئ القيس «قد عاد كالجلمود حط من عل» (ص٨٢)، إلى النص النقدي لأبي عمرو مما أورده ابن سلام الجمحي، وقد صيغ شعرا:

«فأعذب الأشعار..

أكذبها مرارا» (ص٩٠)

ويغدو تناص القول أكثر تركيبا وتعقيدا ضمن بنية متسقة لتعدد الأقوال، اسم قيس وقول شيخ المعرة في قصيدة «سأمد يدي» (من ديوانه: ضحاها الذي..):

«خفف وطأك قادم

الأرض تراب

الأرض تراب

الأرض تراب» (ص ١١٤)

ويختتم الحميدين القصيدة بتناص مع «طلاسم» إيليا أبو ماضي:

«ترى أي طريق..

أي طريق..

وأنا أنظر أن الطريق أنا

فأين أنا» (ص١٢٠)

وتتناغم التناصات أيضا في قصيدة قبضة عيد (من ديوانه: ضحاها الذي..)، فيبدأها ببيت شعري للمتنبي، وآخر لعلي محمود طه، ففعل أهل الحجارة هو المنطلق اليومي، ليصبح يوم الانتفاضة عيدا.

٢-٢- الإحالة الثقافية

استخدم الحميدين في تناصه الإحالات على سبيل الصلة الثقافية إشارة أو دلالة على قضية أو موضوع أو مناخ ما، والإحالة هي قول يحيل إلى قول أو نسق ما، ثقافي أو اجتماعي أو تاريخي، أو جماع ذلك كله. ولعل مصطلح المعادل الموضوعي يندرج في مفهوم الإحالة، غير أن الإحالة أدخل في التناص منها إلى ترائي المشاعر أو الأفكار الكامنة التي تتلامح خفوتا أو سطوعا على سطح التجربة الإبداعية، والإحالة أيضا إشراقة معنى مضمر لنص في النص الجديد لا يستدعي تمثيلا لشخصية بالقدر الذي يستحضر معه مرحلة تاريخية أو دلالة وجودية، وتأخذ الإحالة شكل اقتباس باللفظ أو بعضه، أو بالمعنى، تلميحا أو تضمينا للتعالق النصي، وكان سبيل الحميدين إلى الإحالة القنوات التالية:

٢-٢-١- الأمثال الشعبية

تستبطن قصيدة «ورقة مهملة من دباس إلى أبيه» (من ديوان: ضحاها الذي..) تجربة الشاعر الشعبي أبي دباس، فيتخلل صوت هذا الشاعر الشعبي صريف متوعد للشاعر الحديث، تماهيا أو تجاذبا مع الشروط الذاتية والتاريخية العسيرة، وكأن القصيدة ترجيع لنبرة وفجائعية لا تخفى:

«سوى أنني قد أتيت إليك وحملي تنوء به الأرض على كاهلي وسيفي يزلزل في غمده فقد حان له اليوم أن يعتقا» (ضحاها ص ٦٦).

عمد الحميدين إلى تثمير المثل الشعبي «على نفسها جنت براقش» متفاعلا مع تناصات أخرى للمتنبي، وقبله لامرئ القيس، وألفاظ شعبية مثل «حدّك» (أي قف) كما في قوله:

«شحمك وارم فلن تخدع المائلين، يقومك الحد.. والدرب للآكلين لحوم الرفاق.. ترفق فها أنت لما تزل تخور كما الثور في الساح بحثا عن الضالعين.. يكيدون حينا..

وأنت تكيد.

سلاما براقش وما قد جنيت

توالت شواظ على هام كل من الخشب المائلات قصائد ممهورة بدماء الصحارى» (ص ٦٥).

ولا يكتفي الحميدين بالتناص مع المثل الشعبي صريحا، بل يدغمه في بنية القصيدة الكنائية والإيقاعية، كما في قصيدته «القول المقطوع وحكايا الأمس». إن المثل «قطعت جهيزة قول كل خطيب» يصير إلى تناغم فكري وإيقاعي بادي الدلالة من خلال تنويع استعمال «قطعت» و«قول»: تبدأ القصيدة بإعادة إنتاج المثل الشعبي لفظيا: «قطعت جهيزة كل قول».

ثم يكرر القول: سنقول آنستي:.....

أو: ستقول أيضا:......

أو: ستقول لي:

أو: ستقول.. لي.

ستقول.. لي.

ثم ينقل الضمير من الغائب إلى المخاطب: **«ستقطعين القول مثل جهيزة».**

ثم يتنوع استخدام القول:

«أتقول آنستي..

أو: سأقول يوما ما....

ثم يختتم القصيد بما يجعل التناص من صلب النص وفي بنيته الكنائية الواضحة: آت أبين دون واسطة. سأقطع كل قول كان مغروسا، فأنت حكايتي الأولى.

وأنت حكايتي الأخرى..

ولا شيء تجذر في شرايين سواك

فأنت سيدتي

وهل أرجو سواك» (ص١٦)

ويظهر في استخدامه للمثل الشعبي تعدد مستويات التعبير عن الكنائية بالتدرج، وقد انغمر هذا المثل ببنية القصيدة:

- استعارة المثل.
- تحريف بعض أجزائه.
- معارضته.
- ابتكاره في صياغة جديدة هي موقف الشاعر الفكري والشعوري من البحث عن يقين الحب.

٢-٢-٢- الألفاظ والترانيم والمسميات الشعبية

تحفل قصائد الحميدين بالألفاظ والترانيم والمسميات الشعبية من المفردة إلى الشعر مرورا بالنداءات والأنغام المعروفة. ومن الواضح، أن عناية الحميدين بالشعراء الشعبيين مدار تأمل نحو امتزاج الثقافة الشفهية بالثقافة المكتوبة. يضع الحميدين بيتين للشاعر الشعبي أبي دباس مفتاحا لقصيدته «ورقة مهملة من دباس إلى أبيه» (من ديوانه، ضحاها..)، وتتردد في القصيدة المسميات الشعبية كالربابة والمزامير والشدادي وغيرها. وتتجاوب أصداء النداءات والأنغام المعروفة في قصيدته «ضحاها الذي..» (من ديوانه ضحاها..) مثل:

«يا هيا.. هيا هلمة

يا هيا.. هياطينه

يا هيا.. هيا لبنه

أو: حبا.. حبا.. حوني

إ.. حوحا

إحوحا

أحوحا» (ص ٤٥-٥٣)

ويجعل الحميدين التناص مع النداءات والألحان الشعبية مدار بنية قصيدته «الألحان تموت معلنة» (من ديوانه: رسوم..) دلالة على الرتابة والسكون والعقم والخواء في نمط حياة مدانة:

«على هامتي جمع من الآهات تنزفها ربابة» (ص ٤٩)

...

«يا ليل.. يا ليلاه»

لحن من المجرور.. أنغام من المسحوب

يحددها الهجيني الرتيب

وأنا أعب القهوة الصفرا..

امتص أنفاسا من النرجيلة الكسلى..

وأصطاد الهباب..» (ص ٥٢)

ونقع على مثل هذا الاستخدام في عدة قصائد من ديوانه «رسوم..» مثل «نغمات على الطمبرة» (لاحظ اسم هذه الآلة الموسيقية)، و«أوراق من دفتر عسه»، و«جوقة الزار»، حيث يتناص نداء «يا سمسم» في القصيدة الأولى مع شعر علي محمود طه إشارة إلى اليأس والخواء، مثلما يتجاوب نداء «الله أكبر.. الله أكبر» مع نجواه حول ملاذ للخلاص من البؤس في القصيدة الثانية. ويرتفع صوت الشعر الشعبي في القصيدة الثالثة، متناصا مع أصوات أنغام بدائية مثل دم..تك تك. دم.. تك.. تك بما يشير إلى وطأة التقاليد على الروح، ليكون ختام القصيدة اغترابا يفضي إلى الموت:

«غريب جاء يبحث في بقايا البيت عن شمعة عن الدبس المعتق في الجدار

بقرب لحود أجداده» (ص ١٥٨).

٢-٢-٣- العلامات والإشارات

يبلغ تناص الإحالات مداه البليغ في تلك العلامات والإشارات للدلالة على حال معينة، وفي مقدمتها الآيات القرآنية. ويقترب مفهومها مما سماه محي الدين صبحي موضوعات معاودة أو فكرات معاودة Motifs في كتابه «الشعر طقس حضارة»[١٥]، على أنني لا أجد اللفظة الإنجليزية مناسبة للتسمية العربية، لأن اللفظة تفيد معنى الحوافز أي الوحدات القصصية الأصغر التي تتضافر في بناء شعر يحيل إلى الموروث السردي بوصفه نصا غائبا، يأخذ من الاسم أو ما يدل عليه، أو من قول له يوظف في نسقه الجديد. وثمة مقاربة أخرى لصبحي سماها «ظلال المضامين» في إطار فهمه للتناص على أنه حضور التراث بروح الحداثة وتقاناتها لدى دراسته لشعر أحمد المجاطي، **«فقد ابتكر طريقة تجعل من قاموسه في معظمه ألفاظا تراثية توحي بظلال المضامين، وإن كانت تستمر في إعطاء معناها الخاص» (ص ١١٩-١٢٠).**

أما الحميدين فلا يكتفي بالمعنى الجديد للعلامة أو الإشارة التناصية، بل يصوغها بلغته غالبا، وضمن بناء قصيدته الخاص. ونجد مثل هذا الاستخدام في قصيدته المبكرة «الموءودة» (من ديوانه: ضحاها..)، بقوله:

«لا تسألوها.. وقد حلت بها نوب

عما حداها وما يأتي به الأثر» (ص ٤٠)

ويندرج التناص علامة تحيل إلى دلالة كامنة في القصيدة، كما في إدغام الآية القرآنية في الرؤية الشاملة، في قصيدة «رسالة من احتضار العقم» (من ديوانه: أيورق..): **«تجني له**

استعلامه من نخلة باسقة جذورها امتد به في عمق رحم الكون، أما جذعها فبدا يعلو رافع التاج إلى ما قد تسامى في عبارات ضخام تملأ الأسفار قد غاصت بها سفن تحمل المجد الذي كان..» (ص ٦٥).

وتستوي مثل هذه الإحالات: العلامات كلما أمعن الحميدين في اقترابه من شعر فكري ينهض بأعباء الرؤية الشاملة للفعل الإنساني، وهو ما تجلوه الآية القرآنية في التعبير عن المدى الوسيع للقصيدة:

« وتعثرت خطوات رمش العين في قلب السحاب

وتشك في طرقاتها حفرا من الآهات

يتبعها زفير موجع الأضلاع/ يركز فوق عرجون قديم.

طاب المكان/ واللامكان تمددت أطرافه وتشابكت أوصاله.. تجتر خلف لعاب فكيها مكاييل الزمان على الزمان، وفي الزمان توحدت أصوات أصهار السنين» (ص٤).

ويأتي التناص في قصيدة «المدينة المترهلة» (من ديوانه: رسوم..) نموذجا طيبا لنسق العلامات والإشارات التي تفضي إلى تناقضات ومعارضات بسيطة للعلامة الحديثة بأخرى قديمة: طاقم الأسنان، شواهد الماكياج، أو المعارضة الجزئية: ومهنة الفانوس وخرائب الأكواخ.. ثم تزداد العلامة تعقيدا بأنسنة الأشياء والتناص مع الشاعرين عبدالله البردوني ومحمد المجذوب:

«ويضحك النرد المرصع فاغر الشدقين «كك..كك» كلما حامت على المتخشبين سحابة الأنفاس كسلى وتهمهم الشمطاء.. عارية الضمير.. تلف ظاهرها بـ فستان الطهارة..

تبهر الجوف العراة» (ص٢٣)

تدين القصيدة بتناصاتها الانجرار إلى الخمول والخواء والملق، كأن يقول محمد المجذوب: «حتى على جنبات النرد يندحر».

وقد تميز تناص الحميدين بثراء استخدمه لصوغ العلامات والإشارات إفادة لقيمتها الفكرية والفنية، ويبرز في هذا المجال التكرار في استخدامها شأن الشاعر العربي الحديث، مثلما لاحظها طراد الكبيسي في كتابه «الغابة والفصول: كتابات نقدية»[١٦] فيوظف التكرار «**لتأكيد قضية محددة، أو الرمز إلى شيء معين**» (ص٧٧).

مثلما يتجه جهد الحميدين لضبط مرجعية الإحالة بالقياس إلى تشكل القصيدة الفني، فالتناص بموضوعيته يتجاذب التأثير مع الذات الشاعرة. وقد أفلح الحميدين في موازنته الدقيقة بين إغراء الصوغ الذاتي، وإرادة التعبير عن رؤية شاملة. وقد لاحظ صالح هويدي مثل هذا التوفيق لدى تحليله لقصيدة سالم العوكلي «النوافذ المغمضة»، في كتابه المشترك مع عبدالله إبراهيم «تحليل النصوص الأدبية: قراءات نقدية في السرد والشعر»[١٧] حين يصير

التناص في البنية العميقة للقصيدة. «**إنه لون من ألوان التعبير الفني الذي ينأى عن التصريح إلى حيث الإيماء المعبر، بطريق جعل العالم الخارجي معادلا رمزيا لما يعتمل في الذات ويفيض منها عليه**» (ص١٢١).

٢-٣- خصائص تناص الإحالة

سعى الحميدين إلى الإحالة الثقافية صيغ التناص المنسربة في أمداء الأسطرة أو البنية الرمزية أو الكنائية، ولعلنا نوجز منطلقاته فيما يلي:

أ- النظر إلى وحدة القصيدة مندغمة في عالم شعري رؤيوي واحد تنتظمه دلالات متراكبة ومتشابكة، لتصبح تقنيات التناص «شيفرات» تسعف على تكوين هذا العالم الشعري الرؤيوي الواحد، وعلى هذا تتناغم قصائد الحميدين في بثها للقصد المحدد. وكان بعض النقاد المستأنسين بالنقد الجديد، مثل مالك المطلبي في بحثه «إنتاج ما أنتج: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية»[١٨] قد نبه إلى ضرورة القراءة الكلية طلبا لروح الشعر، وطبق فرضيته على قصيدتي بدر شاكر السياب «غريب على الخليج» و«أنشودة المطر»، «**بوصفهما مقطعين في قصيدة واحدة، تنتمي إلى مجموعة المائيات في الكل الشعري للسياب. وهذه الفرضية ستكون موضوعا للبرهنة عليها في مواضع تحليل بنية كل مقطع، وفي المواضع التي ينتمي فيها كل مقطع إلى الآخر**» (ص ٣٧).

وتنتمي قصيدته الطويلة «وتتحجر النقوش.. أحيانا» وقصائد مجموعته «أيورق الندم!» إلى موجة نقد الذات القومية في بعديها الوجودي والتاريخي، وتحفل هذه القصائد بتناصات أميل إلى الأسطرة أو الكنائية.

ب- مفهوم التناص عند الحميدين رحيب بعيد عن التيار التراثي المتشدد الذي أولع أصحابه بالتقليد في الصور والأخيلة، والغرام بالمعارضات أو المحسنات البديعية، وانتهاج المبالغات، وظاهرة الوقوف بالأطلال، وافتقادهم للروح الملحمية اكتفاء بالغنائية، كما بين هذه المواصفات والخصائص سعد دعبيس في كتابه «التيار التراثي في الشعر العربي الحديث»[١٩]، أما فهمهم للتناص فلا يعدو حدود المعارضات، «**فهم مولعون بمعارضة روائع القصائد التراثية التي نظمها كبار الشعراء القدامى، تارة يعارضونها أو يخمسونها**» (ص ٢١٨).

ج- يكتب الحميدين قصيدته على أنها موجات تتوالد موجات، مقنيا بها وحدة ذهنية وشعورية، وهذه هي حال القصيدة الحديثة، وعمادها البنية الرمزية أو الكنائية، وسماها محمد لطفي اليوسفي بالحركات في كتابه «في بنية الشعر العربي المعاصر»[٢٠] فلا يلتقط الشاعر إلا الجوهري باستدعائه للرموز الأسطورية التي تلتقي عندها جميع الحركات، وتصدر

عنها أغلب الأفعال، «**وبذلك يكون قد حقق الابتعاد التخيلي الكافي الذي يمكنه من كسر مباشرية التجربة**» (ص ١٤٢).

ولا شك أن البنية الرمزية في التناص تختلف عن استخدام الرموز أو المذهب الرمزي السائد حتى وقت قريب في فهم البنية الرمزية. ويمكننا أن نستذكر مثل ذلك الاستخدام للرموز في الشعر العربي المعاصر في كتاب درويش الجندي «الرمزية في الأدب العربي»[٢١] الذي ميز فيه بين «**رمزية الأداء ورمزية الموضوع، فانتحى إلى موضوعات خفية القصد غائمة المعنى**» (ص ٤٥٤).

د- التناص عند الحميدين استمداد أصالة واستمرارها بتحويل النص، بوساطة مكونات تراثية قومية، إلى مدار أسطرة أو كنائية، معتمدا على عقلنة بنية القصيدة بما هي نبذ للانفعالية والاسترسال فيها، وعلى تشكيل إيقاعي متناغم مع الإحالات المرجعية، ليغدو للقصيدة أعرافها الخاصة في تناول غرضها بالمعادل الموضوعي من خلال ضبط الانفعال والتجربة الحسية في منظومة لغوية - فكرية، وتلتمس للأسطرة والكنائية تعدد الصور أو التراكيب أو المفردات بالصوغ الجديد للأسطورة أو بالصوغ الكنائي الجديد وشرحه، وكان ذلك جليا في قصيدة الحميدين «مرجان». وعد نذير العظمة في كتابه «التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث»[٢٢] هذا الاستخدام معادلا أسطوريا، «**وهكذا فإن تحولات أسطورة ما على يد المبدعين تحمل في طياتها بالإضافة إلى الانفعال الذي يثيرها شكلها ورموزها الأصلية انفعالات أخرى تنبثق من معاناة المبدع إياه وشروط تجربته الوجدانية**» (ص ٢٣٢).

هـ - جاوز الحميدين في تناصه مفهوم التضمين بعقلنة المشاكلة التناصية مما ينفع في تأويل النص ودلاليته، ما دام النص الشعري عند الحميدين مستندا إلى فعلية لا تخفى. وقد أوضح هذه الآلية عبد القادر فيدوح في كتابه «دلائلية النص الأدبي»[٢٣]، وأعادته خيرة خمر العين ضمن اجتهادها لرؤية حدود الحداثة الشعرية في كتابها «جدل الحداثة في نقد الشعر العربي»[٢٤]، فقد رأت أن حركة الفعل في القصيدة تجسد انصهار الموضوع في المحمول، فتتوالى «**في قوامها الدلالي للفعل، بين الموضوع والمحمول، وفي تراكم هذه الأفعال كمحرك للأزمنة التي تبرهن على حضور الشاعر في موقف الفاعلية الإجرائية لخلق الذات، وليس في موقف المفعولية**» (١٩١).

و- كان التناص عند الحميدين موئلا للفكر، فاستعمل لذلك المعادل الموضوعي استنادا إلى تقانات جرى اختبارها في التناص مثل التورية، والانتقال من تناص الخفاء إلى تناص التجلي، وهما مصطلحان اهتدى إليهما نعيم اليافي في كتابه «أطياف الوجه الواحد»[٢٥]، ويقتضي التعامل مع هذه التناصات المشبعة بالفكر «**ثقافة واسعة ودربة ومرانة وإنعام نظر لفك شبكة علاقاته وتحليلها**» (ص ٨٤).

واعتمد ت. س. اليوت غالبا على تقانة أخرى هي المفارقة الساخرة كما في كتاب عبدالواحد لؤلؤة «ت. س. اليوت الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة»[٢٦] على الرغم من ضعف التوصيل إزاء تمام الفهم، ومن ذلك قول اليوت نفسه في كتابه «وظيفة الشعر»: «**إن بعض الشعر الذي شغفني هو شعر لم أفهمه من أول قراءة، وبعضه شعر لا أحسبني أفهمه حتى اليوم، مثل شعر شكسبير**» (ص٣٢).

لقد أفاد التناص عند الحميدين في انتقالاته الكنائية من الخفاء إلى التجلي وبالعكس كثيرا في إثراء القصيدة فكريا على أن الفكر هو الشاعر، فلا تضاف الأفكار إلى القصيدة كما رأى هـ. كومبس في كتابه «الأدب والنقد» (١٩٦٣م) وكان قد عرضه علي شلش في كتابه «في عالم الشعر»[٢٧] إذ لا تصبح الأفكار «**شعرية لمجرد أنها تدخل في الشعر، ولا لمجرد أنها تتمتع بفضيلة احتفاء الشعر بها**» (ص ٣٤).

ز- استعان الحميدين في تناصه بمركب كلامي قوامه ابتعاث الموروث في قصيدته من تعدد الأفعال وتعدد الأصوات، ومثل هذا المركب الكلامي من خواص القصيدة الحديثة، وقد رأى عبدالله صولة في تقديمه لكتابه «أدونيس: مختارات شعرية»[٢٨] أن المركب الكلامي في شعر أودنيس يشف «**من صور متلاحقة، فتتحول القصيدة الأدونيسية بذلك إلى مشاهد تصويرية تتتالى متقطعة مفككة الحلقات في الظاهر، متماسكة مترابطة في الباطن**» (ص ٢٥).

٢-٤- تقنيات توظيف التناص

٢-٤-١- اقترح أحمد مجاهد في كتابه سالف الذكر «أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية» سبيلين لذلك: هما تناص التآلف وتناص التخالف، ويكون الأول «**عندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الخطاب التاريخي والخطاب الشعري**» (ص ٣٥٩). ويوضح فهمه لهذا التناص، أن القصائد الشعرية لا تقدم محاكاة حرفية للوقائع القديمة، بل ينتخب الشاعر من الحوادث التاريخية ما يراه دالا ومتناسبا فحسب مع بنية قصيدته.

أما تناص التخالف، «**فيتعلق بالقصيدة ذاتها. سواء على مستوى علاقتها بالمرجع التاريخي الخارجي الذي تعارضه بداية من عنوانها، أو على مستوى نظامها البنائي الداخلي**» (ص ٢٦٠). ويفيد تناص التخالف بهذا المعنى المعارضة الشعرية، بينما يندرج تناص التآلف في مفهوم الاحتذاء الشعري. ويتميز الحميدين بتقنياته التي تجاوز مدى الشخصية إلى أثرها أو دورها من جهة، وإلى قولها من جهة أخرى. إنه يحاور الشخصية

في هذين المدين توصيفا للدور، أو إدغام القول في بنية القصيدة، ففي قصيدة «ورقة مهملة من دباس إلى أبيه» (من ديوانه: ضحاها ...) يتآلف التناص مع نص امرئ القيس بقوله: «قفا فابكيا». ثم ما يلبث يردفه بالمسميات الشعبية تقريبا للثقافة من الثقافة الشعبية، بقوله: «حدك» (ص ٦٤).

بينما يمضي الحميدين إلى تناص التخالف في القصيدة نفسها، استحضارا لنص المتنبي:

أعيذها نظرات منك صادقة إن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

حين يكتفي بالعبارة التالية:

«**شحمك وارم، فلن تخدع الماثلين، يقومك الحد..**» (ص ٦٥)

ويميل الحميدين عموما إلى تناص التخالف كما في قصائد «المدينة المترهلة» و «الألحان تموت معلنة» و «إطار بلا صورة» (من ديوانه: رسوم على الحائط). يمتزج في القصيدة الأخيرة معنى خيبة الحرية واللاجدوى بالتناص مع سيزيف جزئيا: «**سيزيف أوصل صخرة ياشاعري، وأنت تحفر خندقا، وتبارز اللاشيء بالسيف الجريد**» (ص ٧٤)، ومع عنترة جزئيا أيضا: «**وأنت قدامي تكرّ.. تفرّ.. تعبث بالغبار**» (ص ٧٥) ويكون تناص التخالف أكثر عمقا في دلالته في قصيدة «الجحور» (من ديوانه: خيمة أنت...)، حين يدور النص على زلزلة القيم في حياتنا وعلى الفاجعة المحدقة بالشرفاء، فيستحضر المتنبي ناشدا الخلاص المستحيل:

«**يقولون:**
أيأتي إلى الدار مشيا!
تُرى، أم يجيء على الصافنات الجياد.
سؤال..
سؤال..
سؤال..
فأين الجواب..؟
الجواب يقول:
أنام على كل شاردة
وواردة
لعل الطريق
إليكم يؤدي» (ص٩٥).

٢-٤-٢- يعمد الحميدين إلى توسيع التناص الذاتي، إذ تنتمي النصوص التي يتعامل معها إلى تاريخ طويل من الشعراء العرب على وجه الخصوص ممن جسدوا في نصوصهم المنظومة

القيمية أو الروح القومية الأصلية من شعراء ما قبل الإسلام إلى شعراء العصور الإسلامية التالية إلى الشعراء المعاصرين له أمثال علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل.

لا يرتهن الحميدين للنصوص التي تتفاعل مع نصوصه أو نصه، وكما يشرح حسن محمد حماد في كتابه «تداخل النصوص في الرواية العربية»، يتم تشكل الخلفية النصية **«من خلال التفاعل النصي للكاتب مع نصوص سابقة قرأها في مراحل متعددة من حياته، وتفاعل معها على نحو ما، هي المسؤولة عن تكوين الدلالة، حيث إن تفاعل الكاتب معها من الممكن أن يكون بالإيجاب أو بالسلب، وذلك عن طريق استلهامها، أو معارضتها، أو نقدها» (ص٤٥).**

ويقوم التناص الذاتي عند الحميدين على الاستلهام أولا، والمعارضة ثانيا، في اتجاهين: الأول الوظيفة التناصية سواء كان شخصية أو إحالة ثقافية ، والثاني تعدد مستويات التعبير عن هذه الوظيفة التناصية في البنية الشعرية. وثمة مستوى بسيط للتناص وآخر معقد، وثالث أكثر تعقيدا، ونلمس المستوى البسيط في استخدام اسم «أيوب» في قصيدة «رسوم على الحائط» (من ديوانه: رسوم..). ويظهر المستوى المعقد في استخدام أكثر من تناص في قصيدته الطويلة «وتنتحر النقوش.. أحيانا». وهذا جلي في أغلب مقاطع القصيدة التي تقيم بذاتها تناصا داخليا، إذ يؤلف الحميدين بين مستويين من الشعر في كل مقطع، كما في هذا المقطع:

«يامستجير بآخر: يكفيك مثلي/إنني
لما استترت بصاحبي.. أصغي إلي،
بكى/فأبكاني.. فكان بكاؤنا يرخي
علي غلالة/ ملتفة، لما تكشف وجهها زاد الأنين.

...

ما بالي لم أسأل
عن صاحبي الأول
أصبحت كالأشول
يسرى.. بلا يمنى» (ص٤٠ - ٤١)

ولا يخفى التناص مع المثل الشعبي كالمستجير من الرمضاء بالنار، وشعر امرئ القيس.

ويتلازم التعقيد في مستوى التعبير مع دخول التناص في البنية الكنائية أو الأسطرة حين يبادر الحميدين إلى التعبير عن العلاقات الإنسانية بالرمز أو الشعيرة مقاربة للواقع، وهذا شأن القصيدة الحديثة لدى روادها وأعلامها، وكانت اعتدال عثمان في كتابها «إضاءة النص: قراءات في الشعر العربي الحديث»[٢٩] قد أشارت إلى هذا الشأن، فقد وجدت أن محمود درويش، لدى تحليلها لقصيدته «مأساة النرجس ولهاة الفضة» يقدم «مكونات البنية الذهنية النقيضة للبنية الأسطورية المفارقة، فإنه يقوم في تصوري بتأسيس أسطورة الحياة المنغرسة في أرض الواقع» (ص ١٥٥).

لا يعيد الحميدين في تناصه الذاتي إحالاته إلى أساطير بعينها، أو استعماله لأساطير بعينها أو بعض جزئياتها أو شخوصها، على سبيل الإشارة أو الترميز أو النمذجة أو التمثيل السردي، بل يوظفها في تخلق بنيته الكنائية أو أسطرة نصه. لقد أوضح أنس داود في كتابه «الأسطورة في الشعر العربي الحديث»[30] أن المدارس الشعرية في استخدام الأسطورة مرت بمراحل ثلاث هي:

«الأولى: استقاء الإشارات من التراث العربي...

الثانية: إضافة مصدر آخر للإشارات الأسطورية، وهو الأساطير اليونانية...

الثالثة: التوسع في استخدام الإشارات الأسطورية، والتوسع في التماس مصادرها من يونانية وفينيقية وبابلية آشورية وعبرية وفرعونية...» (ص ٢٣١)

ولاشك أن هذا الاستخدام أدخل في مفهوم التناص أحيانا، ولعل داود لم يلجأ إلى مصطلح التناص لغيابه عن النقد الأدبي العربي الحديث حتى حينه. والتناص الذاتي عند الحميدين يوظف الأسطورة، تفاعلا نصيا، داخل بنية نصه الشعرية، من مستوى الإشارة أو الترميز أو النمذجة إلى التمثيل السردي إلى مستوى معقد ومركب يصير إلى مستوى أكثر تعقيدا في قصائده المتأخرة مثل «ابتعد عنها.. ودعني» و«مرجان» (من ديوانه: أيورق..).

تتناص «ابتعد عنها.. ودعني» مع قصيد المعري، ونصوص أخرى للمهلهل وأحمد شوقي وبروميثيوس والأمثال الشعبية وسواها، لتدين دعوات التطبيع والمآل المسدود لأطروحات السلام الجائرة بحق العرب.

حقق الحميدين بالتناص قصيدة إيقاعية وفكرية في الوقت نفسه، إذ غدا التناص بنائيا في القصيدة، مما يؤكد الفكرة القائلة إن التناص ذو حدين، كما قال واسيني الأعرج في بحثه «العجائبية ـ التأويل ـ التناص»[31] فإما أن تقدم هذه التناصات «**نصا عاجزا عن خلق تمايزه وخصوصيته، وإما أنها تساعد على البحث عن الخصوصية داخل هذا التأثر العام» (ص ٦٣)**.

ولاشك، أن التناص الذاتي عن الحميدين بنيوي في قصيدته بما يوفر لها من تقانات إيقاعية وتعبيرية تشبعها بالفكر وبأسباب الرؤية الشمولية، وهو ما تيسرلشعراء صفوة الحداثة ممن يمضي الحميدين في ركبهم. وأبانت أسيمة درويش في كتابها «مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس»[32] شيئا من آلية التناص البنيوي في قصيدة أدونيس بقولها:

«وبذلك تكون الكثافة الكمية والنوعية للفعل الواحد قد طرحت التحولات والمعطيات التالية: نصا يحمل عدة نصوص، وجملة تحتمل عدة جمل، وسياقا يحتمل عدة دلالات، وأزمنة تحتمل عدة أزمنة» (ص ١٥٠).

وقد وصل هذا التناص البنيوي إلى إحدى ذراه البليغة في كتاب أدونيس الشعري الكبير «الكتاب: أمس المكان الآنا" الذي ينتمي إلى تناص الخفاء حين يستدعي المتنبي بلغة أدونيس في

نص طويل على امتداد التاريخ العربي الراهن، منذ فجر الإسلام إلى أغوار الروح العربية. وكانت أسيمة درويش محقة حين وصفت إنجاز أدونيس بأنه تحرير المعنى في كتابها «تحرير المعنى: دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب I»(٣٣). وأرادت بتحرير المعنى تحرير اللغة، وهو يتجاوز «**حرص الشاعر على امتلاك الكلمات باستعمالها على وجه لم تستعمل به من قبل، أي بجعلها تحمل موروثاته الفنية وخصوصيته الشعرية وحسب، بل إنه يصدر عن طموح كبير في وعي الشاعر لتحرير اللغة من تاريخها، من ربقة الزمن، من وثاق الماضي والحاضر لمنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها والانتماء إلى هذا المستقبل بجدارة**» (ص ٥٧). على أن درويش لم تدرس هذا العمل الكبير دراسة تناصية، مكتفية بالتحليل الدلالي الشارح.

٢-٤-٣- تعددت سبل استدعاء الشخصية التراثية، من مجرد ذكر الاسم إلى ذكر ما يدل عليه، إلى ذكر خفي أو جلي لقول له. ونادرا ما كانت الشخصية التراثية محورا للنص عند الحميدين، والغالب عنده هو أن تكون الشخصية التراثية صورة جزئية أو جزءا من نص، فكانت قصيدته «مرجان» من القصائد النادرة المخصوصة بشخصية واحدة، وقد جعلها الحميدين نمذجة تراثية بأسطرتها. بينما كان المعري جزءا من نص في قصيدة «ابتعد عنها.. ودعني». أما أن تكون الشخصية التراثية صورة جزئية فهي كثيرة، مثل كعب بن زهير في قصيدة «عندما بانت سعاد» (من ديوان: خيمة أنت...)، وأيوب في قصيدة «رسوم على الحائط» (من ديوان: رسوم على..)، والمتنبي في قصيدة «ورقة مهملة من دباس إلى أبيه» (من ديوان: ضحاها..)، وامرئ القيس في قصيدته «وتنتحر النقوش.. أحيانا».

إن إدغام التناص في بنيوية القصيدة عند الحميدين يعتمد غالبا على الصورة الجزئية للشخصية أو الشخصية جزءا من النص، إغناء للتناص الذاتي الذي يفيد، فيما يفيد، معاني انخراط الذات في التجربة العامة، وقد لاحظ محمد الزاهيري في بحثه البنية الدلالية في قصيدة «الصعود إلى الهاوية١»(٣٤) أن التناص هو «**بحث الذات عن نفسها وعن الوطن وحوارها مع نفسها ومع الوطن يدعمها حوار مفتوح مع نصوص أخرى**» (ص ٦٧).

خاتمة

ناقشت في هذا البحث الحداثة في الشعر السعودي كما يمثلها شاعر من أبرز روادها، فقدمت محاولة لتحديد مصطلح التناص، من جهود إسقاطه في التراث العربي، لدى عبدالقاهر الجرجاني خصوصا، وتمحيص مفاهيم المعارضات والسرقات الأدبية، إلى بعض الاجتهادات العربية، إلى الجهود العربية لفهم التناص في التراث الغربي، ولاسيما تطوراته لدى مبتدعته جوليا كريستيفا، وتوصلت إلى تركيب جديد لمصطلح التناص يعين على دراسته الإبداع الشعري العربي.

وعالجت في القسم الثاني من البحث التناص في شعر الحميدين، وتبينت بعد لأي أنه يتجه إلى استدعاء الشخصية التراثية من جهة، وإلى الإحالة الثقافية من جهة أخرى، وكان تناص استدعاء الشخصية باسمها، أو بقول لها أو بأثر منها، وقد برع الحميدين في تناص الإحالة الثقافية إشارة أو دلالة على قضية أو موضوع أو مناخ ما، والإحالة هي قول يحيل إلى قول أو نسق ما، ثقافي أو اجتماعي أو تاريخي أو جماع ذلك كله، وتبدى ذلك من خلال الأمثال الشعبية أولا، والألفاظ والترانيم والمسميات الشعبية ثانيا، والعلامات والإشارات ثالثا، وأمعنت النظر النقدي في خصائص تناص الإحالة بوصفها تكشف عن صيغ التناص المتسربة في أمداء الأسطرة أو البنية الرمزية أو الكيميائية.

واختتمت البحث بمعالجة تقنيات توظيف التناص في شعر الحميدين، من تناص التآلف وتناص التخالف، إلى توسيعه للتناص الذاتي، إلى تعدد سبل استدعاء الشخصية التراثية من مجرد ذكر الاسم، إلى ذكر ما يدل عليه، إلى ذكر خفي أو جلي لقول له، في حالاته المتعددة: الشخصية محورا للنص، الشخصية جزءا من النص، الصورة الجزئية للشخصية.

وكما هو دأبي في بحوثي عن الحداثة في الشعر الخليجي، راعيت قدر الإمكان الجانب التاريخي والثقافي في الموقف النقدي من التناص، وجانب المقارنة النقدية للتناص في الشعر العربي الحديث، لإظهار حقيقة بينة هي أن الحميدين باستخدام التناص يجعل من القصيدة مدار رؤية شاملة للتاريخ والفعل الإنساني.

1- عبد المطلب، محمد: «التناص عند عبدالقاهر الجرجاني» في مجلة «علامات» (جدة)، ج٣ - م١- شعبان ١٤١٢هـ مارس ١٩٩٢م.

2- عز الدين، حسن البنا: «المعارضات الشعرية بين التقليد والتناص» في مجلة «علامات» (جدة) ج٢ - م٥ - صفر ١٤١٧هـ - يونيو ١٩٩٦م.

3- مرتاض، عبدالملك: «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص» في مجلة «علاقات» (جدة) ج١- م١- ذو القعدة ١٤١١هـ - مارس ١٩٩١م.

4- عيد، رجاء: «النص والتناص» في مجلة «علامات» (جدة) - ج١٨ - م٥ - رجب ١٤١٦هـ - ديسمبر ١٩٩٥م.

5- الهاشمي، علوي: «ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث» - كتاب الرياض - العدد ٥٢ - ٥٣ - أبريل - مايو ١٩٩٨م.

6- دوبيازي، بيير - مارك: «نظرية التناصية» (ترجمة الرحوتي عبدالرحيم) في مجلة «علامات» (جدة) - ج٢١ - م٦- جمادى الأولى ١٤١٧هـ - سبتمبر ١٩٩٦م.

7- انجنيو، مارك: «التناصية، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره» (ترجمة وتعليق محمد خير البقاعي) - في مجلة «علامات» (جدة) - ج١٩ - م٥ - ذو القعدة١٤١١هـ - مارس ١٩٩٦م.

8- ثمة عروض كثيرة لجهود كريستيفا:
انظر على سبيل المثال:
١ - يقطين، سعيد: «انفتاح النص الروائي: النص - السياق» - منشورات المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء ١٩٨٩م.
٢ - القمري، بشير: «شعرية النص الروائي: قراءة تناصية في كتاب التجليات» - شركة البيادر للنشر والتوزيع - الرباط ١٩٩١م.
٣ - حسني، المختار: «من التناص إلى الأطراس» - في مجلة «علامات» (جدة) - ج٢٥ - م٧- ج٢٥ - م٧.
٤ - سومفيك، ليدن: «التناصية» (ترجمة وائل بركات) ضمن كتابه «مفهومات في بنية النص» قرار معد للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق ١٩٩٦م.

9- زايد، علي عشري: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» - الشركة العامة للنشر والتوزيع - طرابلس - ليبيا - ١٩٧٨م.

10- مجاهد، أحمد: «أشكال التناص الشعري : دراسة في توظيف الشخصيات التراثية» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨م.

11- حماد، حسن محمد: «تداخل النصوص في الرواية العربية» - الهيئة المصرية العامة - القاهرة ١٩٩٧م.

12- أصدر سعد الحميدين خمسة دواوين، هي في طبعتها المعتمدة في هذا البحث:
- رسوم على الحائط - الطبعة الثانية - نادي الطائف الأدبي - ١٩٩١م (صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٧٦م).
- «خيمة أنت والخيوط أنا» - الطبعة الثالثة - منشورات - دار الأزمنة - القاهرة ١٩٩٢م (صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٦م).
- «ضحاها الذي..» - دار الشريف - الرياض ١٩٩٠م.
- «وتنتحر النقوش أحيانا» - دار شعر - القاهرة ١٩٩١م.
- أيورق الندم - الطبعة الثانية - القاهرة - دار شرقيات ١٩٩٥م - (صدرت الطبعة الأولى عن نادي الطائف الأدبي - الطائف - ١٩٩٤م).

الهوامش

13- الجبار، مدحت: «الشاعر والتراث: دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث» - دار النديم - القاهرة ١٩٩٥.

14- انظر على سبيل المثال:

- محجوب، فاطمة: «قضية الزمن في الشعر العربي: الشباب والمشيب» - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٠م.

15- صبحي، محي الدين: «الشعر طقس حضارة: دراسة لنماذج جوزف حرب - محمد الفيتوري - أحمد المجاطي - معين بسيسو - عمر أبو ريشة» منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩١م.

16- الكبيسي، طراد: «الغابة والفصول: كتابات نقدية / الكتاب الثاني من شجر الغابة الحجري» - منشورات وزارة الثقافة والفنون - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٧٩م.

17- هويدي، صالح (وعبدالله إبراهيم): «تحليل النصوص الأدبية: قراءات نقدية في السرد والشعر» - دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت ١٩٩٨م.

18- المطلبي، مالك: «إنتاج ما أنتج: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية» في مجلة «فصول» (القاهرة) العدد ١ و٢ المجلد ٨ مايو ١٩٨٩م.

19- دعبيس، سعد: «التيار التراثي في الشعر العربي الحديث» - دار الفكر العربي - القاهرة - ١٩٨٣م.

20- اليوسفي، محمد لطفي: «في بنية الشعر العربي المعاصر: السياب/ سعدي يوسف/ درويش أدونيس/ نموذجا» - سراس للنشر - طبعة ثانية جديدة ١٩٩٢م.

21- الجندي، درويش: «الرمزية في الأدب العربي» نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - الفجالة - القاهرة (د.ت.) الكتاب عن أطروحة دكتوراه عام ١٩٥٧م.

22- العظمة، نذير: «التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث: أبو القاسم الشابي نموذجا - دراسة نقدية للشعر والميتولوجيا» - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٩م.

23- فيدوح، عبدالقادر: «دلائلية النص الأدبي» ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٩٣م.

24- خمر العين، خيرة: «جدل الحداثة في نقد الشعر العربي» - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٦م.

25- اليافي، نعيم: «أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق» منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٧م.

26- لؤلؤة، عبدالواحد: «ت. س. اليوت الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة» - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠م.

27- شلش، علي: «في عالم الشعر» - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٠م.

28- أدونيس (اختيار وتقديم عبدالله صولة): «مختارات شعرية» - دار الجنوب للنشر - تونس ١٩٩٥م.

29- عثمان، اعتدال: «إضاءة النص: قراءات في الشعر العربي الحديث» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨.

30- داود، أنس: «الأسطورة في الشعر العربي الحديث» - المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ليبيا ١٩٧٨م.

31- الأعرج، واسيني: «العجائبية - التأويل - التناص» في مجلة «آفاق» (الرباط) - العدد١ - ١٩٩٠.

32- درويش، أسيمة: «مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس» - دار الآداب - بيروت ١٩٩٢.

33- درويش، أسيمة: «تحرير المعنى: دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب I - دار الآداب - بيروت ١٩٩٧.

34- الزاهيري، محمد: «البنية الدلالية في قصيدة الصعود إلى الهاويةI» في مجلة آفاق (الرباط) - العدد ٢ - ١٩٩١م.

شعرية السرد الروائي
عند إدوار الخراط

(ترابها زعفران، يابنات إسكندرية، حريق الأخيلة - نموذجا)

د. يوسف شكير*

ليس هنا «كان» أو «كنا» بل هو فعل الاستمرار بلاانقطاع.

ميخائيل (يقين العطش)

لست أتبع ترتيبا زمنيا للأحداث، وإنما الفوضى المتماسكة للذاكرة.

خوان غويتيصولو

الأساسي هو التشعب.

ميشال سير

١ - اعتبارات تمهيدية

أ- تشكل البنية السردية، بأوالياتها ووظائفها، مكونا مركزيا من مكونات الخطاب الروائي عند إدوار الخراط، وملمحا متميزا من ملامح مغامرة إبداعية وجمالية قلقة وإشكالية تروم استكشاف عالم الأشكال وأشكال العالم ومساءلتهما، ذلك أن زحزحة طرائق السرد التقليدي، لدى الخراط، ليست مجرد «إجراء» تقني (شكلي) فقط، وإنما هي، أيضا وأساسا، فعل انتهاك وانزياح عن حساسية بكاملها، جماليا وأيديولوجيا ومعرفيا في آن. إن السرد، بهذا المعنى، ترسانة معقدة من الأواليات المبرمجة وفق سنن جمالية وأيديولوجية وقيمية تتحكم سيرورة تفاعلها في صوغ لعبة التخييل الروائي وتوليد مساراته الدلالية واستراتيجياته التواصلية.

ب- لاشك أن هذا التصور الجديد في مقارنة اشتغال السرد يؤشر إلى تحول نوعي في منظور شعريات الخطاب الروائي التي باتت انشغالاتها ورهاناتها تتجاوز النطاق الضيق للنمذجة الوصفية ذات الطابع العام والمجرد سعيا إلى الانفتاح على أسئلة وإشكاليات جديدة

* كاتب وباحث مغربي.

تتداخل فيها الأبعاد النصية والسيميائية والتداولية والتواصلية للتخييل الروائي(1). ومع تطور النظريات الأدبية والنقدية وتعاظم نفوذ العلوم الإنسانية شهدت السرديات نفسها تحولات عميقة على صعيد المنهج والموضوع، وتبلورت مقاربات جديدة تزاوج بين الشعرية البنيوية في امتداداتها الأسلوبية والنصية والسيميائية والشعرية الجدلية أو التأويلية المعتمدة على معطيات وأدوات اللسانيات والتحليل النفسي والفلسفة وعلم الاجتماع...

د- في ضوء ما تقدم، سأسعى إلى مقاربة أواليات السرد في أعمال إ. الخراط المرصودة للتحليل اعتمادا على تصور نظري يكرس فرضية تعالق البنيات النصية والأيديولوجية و القيمية للخطاب الروائي وتفاعلها. هذا الطرح النظري سيؤمن لنا الإطار المنهجي والإجرائي الأمثل لمقاربة حركيات السرد في علاقته العضوية مع مكونات التخييل من جهة، ومع القصدية الموجهة الاستراتيجية الكتابة وراهاناتها من جهة أخرى. إن السرد ليس مجرد شبكة من التقنيات تشتغل من تلقاء نفسها دونما موجه أو غائية، وإنما هو ـ على العكس من ذلك ـ بؤرة من الديناميات والاستراتيجيات الموصولة برؤية للعالم يصدر عنها المبدع في تخييلاته، ذلك أن التفكك والالتباس والشذرية ومجافاة منطق السببية وغيرها من السمات التي تطبع سرود أدب الحداثة عند كافكا وجويس وموزيل (Musil) ليست ، في الواقع، سوى تجسيد جمالي ورمزي لقلق الكينونة ولايقينية الأشياء وتصدع الثوابت واغتراب الإنسان الحديث نفسه في متاهة العالم.

لقد أملت علينا هذه الاعتبارات الخاصة بالسرد الانتقال، إجرائيا وجدليا، من الوصف إلى التأويل لبناء تصور متكامل ونسقي بخصوص متكامل ونسقي بخصوص آليات اشتغال المكون السردي للخطاب الروائي مما استوجب الانفتاح، منهجيا، على مقاربات تتجاوز أطروحاتها الحدود الحصرية للشعرية البنيوية والسرديات، وهو ما سيتضح في سياق التحليل.

2- مداخل نظرية

أ- إن أي تحليل وصفي ـ تداولي لآليات اشتغال السرد لايمكن أن يتبلور، في اعتقادي، إلا ضمن استراتيجية نظرية ومفهومية واضحة ومحددة. من ثم، فإن اختياري موضعة السرد ضمن أفق الخطاب (لاالنص) يستجيب، في المقام الأول، لاعتبارات منهجية وإجرائية صرفة تستمد مشروعيتها من واقع كون السرد مكونا ديناميا لا تتحدد تشكلاته إلا في سياق الرؤية العامة التي توجه الخطاب الروائي. ولما كان المصطلح بناء نظريا لامعطى جاهزا، وكانت الحاجة إليه كامنة، أساسا، في مدى نجاعته واستجابته لنوعية الأسئلة التي يصدر عنها كل باحث، فإن الإلحاح، هنا، على تداول مفهوم الخطاب ـ بالمعنى الباختيني ـ سيحرر مقاربتنا من إسار التحليلات المجردة والمبتسرة للشكل الروائي بعامة، و لأواليات المكون السردي بخاصة.

يمتلك مصطلح الخطاب، شأنه في ذلك شأن النص، وضعا ملتبسا لتشعب (وتباين) المباحث والتخصصات التي اشتغلت عليه كموضوع أو توسلت به كإطار (اللسانيات، فلسفة اللغة، نظريات تحليل الخطاب...) ونجد للخطاب، لدى اللسانيين وغير اللسانيين، تحديدات خاصة جدا، وأخرى عامة تجعل منه مرادفا للنص أو للملفوظ (Lénoncé)[٢]. ودون الخوض في تفاصيل وحيثيات هذه التحديدات، سأكتفي بإيراد تعريف ميخائيل باختين للخطاب اعتبارا لقيمته النظرية والإجرائية. كتب باختين بهذا الصدد: «إن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية: هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداء من الصورة السمعية ووصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا» (التشديد من عندي)[٣].

يسمح مفهوم الخطاب، في ضوء التصور الباختيني، بمقاربة جدلية وتأويلية للأشكال تتعدى النطاق الضيق لمصطلح النص الذي خلعت عليه اللسانيات والبنيوية طابع السكونية والمحايثة والتجريد. إن الخطاب، وفق هذا المنظور، يتضمن مبدأ تلازم الأشكال ودلالاتها وتنافذهما مما يفسح المجال لمباشرة قراءة عبر ـ نصية (Transtextuelle) تلامس الخطاب الروائي وسياقه العام.

أكثر من ذلك، ينطوي مفهوم الخطاب الروائي، عند باختين، على مستويين أو بعدين مترابطين:

- بعد نقدي وتداولي لايمايز بين الشكل والمضمون، بين الملفوظ والتلفظ، لأن العناصر الأسلوبية والسردية والتخييلية، أيا تكن درجة تجريديتها، لا تكتسب كامل زخمها الوظيفي والتأويلي إلا ضمن شروطها الدلالية والتداولية الخاصة.
- بعد أجناسي وسيميائي يبحث في خصوصية تشكل الرواية من حيث هي خطاب مركب ومفتوح يتفاعل مع الأجناس والخطابات الأخرى ضمن سياق اجتماعي وتاريخي ملموس.

ب- كل خطاب روائي يتضمن بنيات أو عدة مكونات من بينها مكون السرد الذي تختلف شاكلة تحديده ومقاربته من اتجاه إلى آخر، فهناك من يتناول السرد على نحو مجرد وتجزيئي بغرض بناء تصور (نمذجة Typologie) عام لأوالياته (السرديات البنيوية، مثلا)، وهناك من يسعى إلى تشييد نماذج نظرية ونقدية تتجاوز حدود التحليل الوصفي العام إلى اقتراح مقاربات تواصلية ـ تداولية (جاب لينتفلت J.Lintvelt)، أو سيميائية تعاقبية (فلاديمير كريزنسكي W.Krysinski)، أو سوسيو ـ نقدية (بيير زيما P.Zima) تأخذ في الاعتبار علائق البنى السردية والسيميائية بأيديولوجية العمل الأدبي، وشروط الإنتاج وسياق التلقي من منظور جدلي وتفاعلي. يتعلق الأمر، إذن، بمنظورين مختلفين ومتكاملين يحددان رهانات النمذجة السردية: منظور شعري يطمح إلى بناء كليات· (إمكانات) مجردة، ومنظور نقدي تخصيصي يقارب نصوصا (تحققات) بعينها، مما يطرح، بقوة، مسألة علاقة الشعرية بالنقد[٤].

إن السرد ليس سوى عنصر من بين عناصر أخرى تشكل سردية الخطاب الروائي (المسرود له، الوصف...). وقد أدى الاهتمام المفرط به، منذ البدايات الأولى للشعرية البنيوية، إلى حجب مقومات أساسية وثيقة الصلة به أو تهميشها كذيول ملحقة. ضمن هذا السياق، يمكن أن نفهم جيدا خلفيات احتفاء بعض المحللين بالمسرود له أو بالشخصية، ومن ثم سعيهم إلى تخصيص شاكلة مقاربة الخطاب الروائي انطلاقا من ثلاثة مكونات أو مركبات، متداخلة ومستقلة في آن، وهي:

- المكون السردي (جيرار جينيت...)
- المكون الوصفي (فليب هامون، جان ميشيل أدام ... J.M.ADAM)
- المكون الحواري: من الحوار (جيليان لان ميرسي (Gillian lane-mercier)

ج- تناولت السرديات البنيوية (نموذج جينيت) والسيميائيات السردية (نموذج غريماس Greimas) محافل السرد والسارد والشخصية والزمن من منظور يتسم بالانغلاق والمحايثة وتغليب كفة التجريد. ولئن كانت الخلفية الموجهة لهذه المقاربات أو النماذج التحليلية تفسر، إلى حد كبير، طبيعة ونوعية استخلاصاتها وتبررها، فإن أهميتها المفاهيمية والإجرائية بالنسبة إلى النقد الأدبي والروائي تظل، مع ذلك، قائمة مؤكدة. إن هذه الملاحظة العامة تتصل، في العمق، بالنقد الموجه للنظريات الشكلية والبنيوية والسيميائية انطلاقا من اعتبارات تتموضع، أحيانا، في ما وراء المجال الضيق لنظرية الأدب والنقد. في هذا السياق يمكن التذكير بأطروحات الشعرية الاجتماعية بصدد معضلات التشخيص الروائي لتنافر الأوعاء واللغات والأيديولوجيات وصراعها (باختين)، وبالنقد الفينومينولوجي لمقولة الزمن السردي (بول ريكور P.Ricoeur)، وأيضا بنقد التصور الاختزالي لمفهوم السارد من منظور سيميائي تعاقبي(كريز نسكي).

د- أود، في ضوء هذه الملاحظات العامة، لو ألامس، بتركيز، بعض المحاور المتعلقة بنقد المقاربات السردية والسيميائية من خلال الحديث عن الزمن عند بول ريكور والسارد عند فلاديمير كريز نسكي، وعلاقة هذين المكونين بالخطاب الروائي وبآفاق قراءته:

١ - تصور بول ريكور

يصدر ريكور في مقاربته لمفهوم الزمنية (la temporalité) عن منظور فينومينولوجي يعتبرمقولة الزمن إشكالية فلسفية وأنطولوجية يضطلع المحكى التخييلي أو الرواية بتشخيصها على نحو ملموس من خلال عناصر السرد والحبكة وعلائق الشخوص. بهذا المعنى، تعيد الرواية استحضار الزمن وتشخيصه على نحو تخييلي يجد امتداداته في المرجعية الزمنية اليومية المعيشة، وأيضا في تجربة القارئ وإدراكه لأبعاد الزمن. إن تجذر الزمن التخييلي ضمن الزمن المعيش (أو: الزمن الفينومينولوجي) يطرح سؤال علاقة الزمن التخييلي بزمن الحياة الذي ظل مشروعا غائبا لدى اللسانيات (النصية) والسرديات والسيميائيات التي كرست استقلالية الأزمنة الفعلية

(verbux les temps) ضمن المحكي وباعدت بين زمن السرد والزمن المسرود والزمن المعيش مستأصلة، بذلك، كل الوشائج التي تشد زمنية التخييل إلى زمن العالم وزمن القارئ(٥).

من هذا المنظور، إذن، سعى ريكور، اعتمادا على مفهوم «التجربة التخييلية للزمن» وانطلاقا من أعمال فرجينيا وولف وتوماس مان ومارسيل بروست، إلى مقاربة الزمن باعتباره لعبا (jeu) يتمظهر من خلال علاقة زمن السرد بالزمن المسرود داخل المحكي ؛ لعبا هو ، في الآن ذاته ، رهان (enjeu) يؤشر إلى «المعيش الزمني» الذي ينشده المحكي(٦). بيد أن دراسة الزمن لايمكن أن تتم بمعزل عن مقولة الصوت السردي التي تعتبر، حسب ريكور، أساس دراسة مجموع المعضلات اللصيقة بالزمن، والتي ستسمح ، أيضا ، بإدخال مفهوم الذاتية - من غير تطابق مع المؤلف الواقعي - إلى مجال السرديات(٧).

إن فحص مقولة الزمن، من وجهة نظر الهرمينوطيقا الريكورية، يضعنا أمام أسئلة ورهانات جديدة تتمثل في مجاوزة المنظور الاختزالي للدراسات البنيوية والسيميائية، وتفعيل مقاربة المحكي التخييلي، والانفتاح على «عالم حياة القارئ الذي من دونه تظل دلالة المؤلف الأدبي غير مكتملة»(٨).

٢ - تصور فلاديمير كريزنسكي

يندرج تصور فلاديمير كريزنسكي ضمن منظور سيميائي تعاقبي يعتبر الرواية بحثا عن معرفة إبيستيمية مُوسَّطة جماليا حيث علاقة السارد بالمرجع، لهذا السبب، مسألة جوهرية. لقد رصدت النظرية الأدبية تطور الرواية وأزمتها انطلاقا من مقولة السارد الذي اعتبر موته موتا للرواية نفسها حسب كايزر (Kayser)(٩). وبين الاعتراف بالسارد كبنية مركزية للرواية والتأكيد على البنيات الروائية الأخرى التي تمحوه، يرى كريزنسكي، من جهته، أن الأمر لايتعلق بموت السارد وإنما، بالأحرى، بتحولاته السيميائية ضمن المجال المرجعي والميتالغوي (Métalinguistique) للرواية بوصفها شكلا مرنا ، قابلا للتكيف(١٠).

لقد عالج النقد البنيوي مقولة السارد ضمن حقل مغلق من المفاهيم الشكلية، كما أن البحث عن «كليات المحكي» (universaux du récit) أدى، برأي كريز نسكي، إلى تهميش مسألة معرفة خصوصيات السارد من حيث هو همزة وصل أو دليل مرجعي ممكن يفضي - بنا - إلى معرفة المؤلف بما هو ذات منخرطة في ممارسة رمزية(١١). إن السارد ليس مجرد كيان مغلق يحيل على ذاته بقدر ما هو علامة معقدة ترتبط بشبكة من المفاهيم المتداخلة والمتباينة (خطاب، نص، تلفظ، ذات، تواصل، قارئ، مسرود له....)، ووجه مضاعف للمؤلف الواقعي، ومتمم فعلي للعبة القول (le dire) التي تتموضع بين المؤلف والعالم(١٢). من ثم، يلزم بناء نسق تأويلي للسارد يزاوج بين الشكلانية والهرمينوطيقا. هذا النسق سينفتح، عبر استراتيجية جدلية لزحزحة

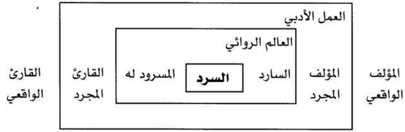
المنظورات، على معضلة مكان الكتابة الذي يصدر منه خطاب السارد، وعلى المحور التأويلي: مؤلف ـ سارد ـ ذات . ولما كان السارد يمتلك نسقا يحيل على النسق الأكسيولوجي (Axiologique) للمؤلف بوصفه «السارد الواقعي» أو «السارد السيميائي» الذي يبرمج السرد وينظم جماع أوالياته ويموضع السارد (ين) ضمن المحكي، فإن تحليل صورته، بنيويا وتداوليا، لن يتبلور إلا في ارتباط مع صورة المؤلف، ذلك أن علاقة المؤلف ـ السارد «علاقة مركبة تقوم، في الآن نفسه، على التوافق، والتطابق، والاختلاف، والتعارض، والتعاطف، والتنافر، والسخرية، والتجاوز، والاحتواء، والإقصاء، والتماثل، والتجاور بوصفها توترات جدلية ممكنة بين التنظيم المؤلف لعالم سيميائي وإتمامه من قبل سارد أو مجموعة سُرَّاد»[١٣].

إن تصورات بول ريكور وفلاديمير كريزنسكي، على الرغم من الاختلافات الابستمولوجية والنظرية والمفهومية التي تطبعها تصب ، في اتجاه[١٤]:

- مجاوزة المنظورات المبتسرة والاختزالية لمقومات الزمن والسرد والسارد.
- تفعيل علاقة الزمن السردي بالسارد وزمنيته (ريكور)[١٥]، ودمج مجموع هذه العناصر ضمن المحور التأويلي: مؤلف ـ سارد ـ ذات (كريزنسكي).
- استثمار جملة من المفاهيم التي تكرس البعد الدينامي والجدلي لعلائق التشكلات الجمالية بشروطها التداولية والتواصلية الخاصة: المؤلف، الزمن المعيش، الذاتية، القارئ...

- إن علاقة المؤلف / السارد علاقة معقدة وملتبسة في الخطاب الروائي والنظري معا، كما أنها ليست سوى مستوى بين مستويات أخرى تشكل في تضافرها الشبكة العلائقية للعمل الأدبي (السردي) الذي يمكن أن نميز فيه بين بعدين:

- بعد تداولي يضم محافل واقعية (المؤلف الواقعي، القارئ الواقعي).
- بعد تخييلي (سردي) يضم محافل تخييلية (السارد، الشخصية، المسرود له)، وأخرى مجردة (المؤلف المجرد، القارئ المجرد).
- يتعلق الأمر، إذن، بثلاثة مستويات (واقعية، تخييلية، مجردة) يمكن تمثيل مواقعها داخل العمل الأدبي اعتمادا على هذه الترسيمة المستعارة من نموذج لينتفلت[١٦]:



لأجل استكمال معطيات هذه الترسيمة وتدقيق فهمها لا بد من الإشارة إلى ما يلي[١٧]:

- المؤلف الواقعي - القارئ الواقعي (Auteur Concret- Lecteur Concret): كائنان حقيقيان لاينتميان إلى العمل الأدبي، بل إلى العالم الموجود بالفعل، فالمؤلف الواقعي هو المبدع الحقيقي للعمل الأدبي والقارئ الواقعي هوالمتلقي الحقيقي لهذا العمل.
- المؤلف المجرد أو الضمني - القارئ المجرد (Auteur Abstrait- Lecteur Abstrait): ينتميان إلى العمل الأدبي دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة لأنهما لايعبران عن نفسيهما أبدا على نحو مباشر أو صريح، ويمتلكان معا موقفا تأويليا وأيديولوجيا (باختين). ويعتبر المؤلف المجرد منتج العالم الروائي ، كما أنه يمثل المعنى العميق للعمل الأدبي، أي دلالته الكلية. إن أيديولوجية العمل الأدبي هي أيديولوجية المؤلف المجرد التي يمكن أن تختلف عن رؤية المؤلف الواقعي للعالم، أما القارئ المجرد فهو صورة للمرسل إليه المفترض والملتمس في العمل الأدبي، أو صورة للمتلقي المثالي القادر على تحقيق المعنى الكلي ضمن قراءة فعلية[١٨].
- السارد - المسرود له (Narrateur-Narrataire): مثلما أن السارد ليس هو المؤلف الواقعي[١٩]، كذلك فإن المسرود له ليس هو القارئ الواقعي. إن المسرود له كائن خيالي يضطلع بدور المستمع أو القارئ الخيالي في العالم الروائي[٢٠].

في ضوء ما تقدم، نلاحظ أن الخطاب الروائي يشتمل على عدة مستويات أو مكونات متلازمة، تتجاوز طبيعتها البنيوية والمرجعية المجال التخييلي المحض لتنفتح على سياقات تداولية وتواصلية يستلزم تحليلها دمج السرديات ضمن مقاربة عبر- نصية للخطاب الروائي .

9- عالجت السرديات المحكي (le récit) اعتمادا على جملة من الإجراءات نذكر من بينها:
- تقسيم المحكي إلى قصة (المادة الحكائية) وخطاب (طريقة تقديم تلك المادة)[٢١]، ودراسة علائقهما الزمنية من خلال الترتيب (ORDRE)، والمدة (Durée)، والتواتر (Fréquence).
- تحليل مختلف أنماط السرد وصيغه وطرائق تقديم العالم المسرود.
- دراسة مقولات السارد والشخصية والمسرود له على مستوى الخصائص والمواقع السردية والوظائف والمنظورات من خلال مفاهيم الصوت والتبئير(Focalisation) والمنظور وعمق المنظور...

بيد أن كل هذه الإجراءات، على أهميتها ، لاتقدم الأجوبة الكافية عن أسئلة طالما راودتنا أثناء معايشة المتن قراءة وتحليلا: ما علاقة الزمن السردي (زمن الأفعال أو الزمن البنيوي عموما) بالزمن التخييلي ضمن روايات إ. الخراط التي تتحدث عن الزمن كموضوعة فيما تستثمره كتقنية؟ إلى أي حد يجسد زمن السرد زمنية الرواية الموصولة بمرجعية الكاتب وبأنساقه الأكسيولوجية والجمالية والأيديولوجية وبرؤيته للعالم ؟ ما تمظهرات وخصوصيات علاقة السارد بالمؤلف الواقعي في روايات الخراط التي تعتمد في تركيبها على الصوغ

التخييلي للمكون السير ذاتي (ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية) أو تستعير، على نحو ما، شكل وتقنيات الرواية السير ذاتية، كما في «حريق الأخيلة»؟

إن السرديات البنيوية لايمكن أن تقدم، في الواقع، سوى إجابات محدودة ومبتسرة عن هذه الأسئلة، ذلك أن دراسة البنيات السردية والسيميائية والتداولية للخطاب الروائي تستوجب تجسير الفجوة بين هرمينوطيقا السرد وشكله[٢٢]، وبناء جسر نظري ومفهومي للانتقال من الوصف إلى التأويل على نحو منتج ومتماسك ومبَرَّر. من ثم فإن تحليلنا لأواليات البنية السردية، في روايات الخراط، يتجاوز الإطار الضيق للمقاربة البنيوية للسرد، فيما يستثمر أدواتها ويطعمها بمنظورات ومفاهيم جديدة قادرة على تعيين خصوصية اشتغال سردية الخطاب الروائي وتعقدها.

٣- استراتيجيات السرد في «ترابها زعفران»، «يا بنات إسكندرية»، «حريق الأخيلة»: مقاربة وصفية تأويلية:

أ- تثير مسألة تحليل السرد، في الكتابة الروائية الحديثة بخاصة، تساؤلات عديدة تتصل بطبيعة بناء العمل الأدبي نفسه، تساؤلات يكرسها الاعتقاد السائد بأن الرواية الحديثة، بانتهاكها لحدود الأجناس الأدبية وتقويضها لمفهوم الحبكة، قد استغنت تماما عن البنية أو التبنين. الحال أن البنية شيء ضروري مثلما أنها ليست معطى جاهزا: فإذا كانت حدود التركيب النحوي، والمعجم، وطرائق التفكير، وضرورات التواصل تتضمن مبدأ البنْيَنَة، فإن القارئ هو الذي يعيد تشكيل بنية العمل الأدبي. يتعلق الأمر، إذن، بعملية وصفية - تأويلية تتحدد ملامحها بنوعية الأسئلة التي يطرحها القارئ أثناء سيرورة القراءة، وأيضا بنوعية الأجوبة التي يقدمها - أولايقدمها - العمل الأدبي[٢٣]. بهذا المعنى، تتحدد البنية كقوة أو كحركية تحرر الكتابة - والقراءة أيضا - من نمطيتها وجاهزيتها[٢٤].

تأسيسا على هذا الطرح، أود تحليل اشتغال أواليات السرد من خلال رصد أهم المظاهر التي تميز، في تقديري، بنية سردية الخطاب الروائي عند الخراط. هذه المظاهر التي تتداخل، أحيانا، في ما بينها ويتقاطع فيها، أحيانا أيضا، السردي بالأجناسي والنصي والتخييلي، هي:

- الشذرية.
- الالتباس.
- تراكب مستويات السرد.
- الوضع الاعتباري للسارد.
- أقنعة المؤلف.

ب - الشذرية

تعتبر الشذرية أو التشذير (fragmentation) ملمحا أساسيا من ملامح الإبداع الأدبي والفني الحديث، وواحدا من أهم المواضيع التي استأثرت باهتمام العديد من المنظرين والفلاسفة والكتاب (أدورنو، بنيامين، الرومانسيون الألمان....)[٢٥]. وقد اقترنت الشذرية في الرواية الأوروبية، رواية نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بتفكك التركيب السردي وأزمة الذات (الساردة) في روايات كافكا وموزيل وبروست وجويس التي جسدت أزمة الفردية الليبرالية المأخوذة في شرك التشيؤ، واندحار القيم وازدواجيتها، وانحسار الاستقلالية وروح المبادرة في ظل الرأسمالية الاحتكارية للدولة (زيما). أما في الأدب العربي الحديث، فقد ارتبطت الشذرية، في مجال الكتابة الروائية والقصصية بخاصة، بالدعوة إلى مناهضة القوالب الجاهزة وإبراز الطابع الإشكالي للكتابة المرتبط بإشكاليات التواصل والتعبير عن الذات في مجتمع يطبعه التفكك والالتباس واللايقين...إلخ.

تشكل الشذرية في روايات إدوار الخراط من «رامة والتنين» (١٩٨٠) إلى «أبنية متطايرة» (١٩٩٧)، قيمة جمالية وخصيصة تكوينية مهيمنة تحدد فهم المؤلف للكتابة والذات والزمن[٢٦]. وقد أشار الخراط نفسه إلى هذه الظاهرة عندما تحدث عن طبيعة التركيب المعماري لرواياته: «وحتى رواياتي هي نص، لك، إذا شئت، أن تقرأه كأنه وحدات مستقلة لا على مستوى الفصول فقط، بل حتى على مستوى «الفقرات» و«مجموعات» النصوص والجمل الداخلية أيضا، وإن كانت في الوقت نفسه مترابطة ترابطا حميما وأساسيا»[٢٧].

لعل أول سمة للشذرية في «ترابها زعفران»، «يابنات إسكندرية»، و«حريق الأخيلة» هي انتهاك المفهوم التقليدي للحبكة الذي يقضي بوجود قصة ـ نواة يصار إلى تطويرها على امتداد الرواية وفق سرد ذي تسلسل تشرطه بداية ونهاية ترسمان الأفق العام لمسار الحدث، ذلك أن زحزحة التسلسل والنظام والسببية والبداية والنهاية، باعتبارها مقتضيات بنائية توجه السرد التقليدي، تخلع على مفهوم الحبكة، في روايات الخراط، بعدا آخر مزدوجا، يتمثل في تشعيب مسار السرد واعتبار مركزية دور القارئ في (إعادة) صوغ الحبكة من منظوره الخاص[٢٨]. إن تركيب السرد في «ترابها زعفران» و «يا بنات إسكندرية» لا تنتظمه أي حبكة قصصية صارمة تسمح برصد سيرة حياة الشخصية المركزية (ميخائيل) رصدا خطيا، كما أن «حريق الأخيلة» تعمد، على رغم بنائها القريب من الرواية التراسلية ورواية اليوميات والمذكرات، إلى خلخلة جاهزية الحبكة بتفريع السرد وتكسير تعاقبية الزمن.

لاشك أن زحزحة الحبكة، وتشعيب السرد، وتقويض الإيقاع المنتظم للزمن يحرر الشكل الروائي من خطيته ونمطيته، ويمنح الكاتب إمكانات أخرى لتشكيل المادة الحكائية. في هذا الصدد، يمكن الحديث عن البناء اللولبي أو الدائري الذي يحضر، بكثافة، في جل روايات ـ

وقصص ـ الخراط كمنظور وتقنية في آن، ذلك أن البناء الدائري يجافي تطورات الحبكة، ويقوض تراتبية الزمن، ويمحو التخوم المصطنعة بين «بداية» و«نهاية» الأشياء، مما يعطي الانطباع بأننا حيال زمن واحد، مطلق، يتلبس هيئة مجرى ثابت لأن كل شيء فيه يمضي كيما يعود[29]. إن فصول/ نصوص «ترابها زعفران» التسعة، مثلا، ليست، في الواقع، سوى دوائر أو حلقات مستقلة ومتداخلة ـ في آن ـ تسمح بقراءة الرواية انطلاقا من مداخل متعددة تذهب من ««نهاية» العمل إلى «بدايته»، أو من الفصل (٧) إلى الفصل (٢) فالفصل (١) فالفصل (٩)... دون أن ينال ذلك من الانسجام الدينامي للبنية العامة للرواية التي يمكن أن نجتزئ ونعيد توليف أجزاء أو فقرات منها على نحو يختلف عن «إخراج» المؤلف. من ثم، فإن تركيب السرد، في «ترابها زعفران» و«يابنات إسكندرية» بصورة خاصة، يتمحور حول الشذرة بما هي النواة المولدة والمبَنْيَنَة للشكل الروائي الذي تؤلف فصوله، بل حتى فقراته، نوعا من الدوائر الموصولة الحلقات حيث لانهاية ولابداية لكل التفاصيل والأزمنة والفضاءات التي طبعت عميقا ذاكرة ومخيلة ميخائيل، والتي تعاد وتستعاد على نحو متجدد وبلا انقطاع: مشاهد من سيرة طفولة ميخائيل (ومراهقته) المتوزعة بين «غيط العنب» و«راغب باشا» والصعيد، علاقاته ومغامراته وتجاربه العاطفية ونضالاته الوطنية والسياسية من أجل الحرية والكرامة والعدالة، الحضور الطاغي لفضاء الإسكندرية...

لئن كانت الشذرية، كما أسلفت، تنهض على تفكيك الحبكة إلى نويات أو حبكات فرعية متشعبة ومتداخلة، واللجوء إلى المفارقات الزمنية (استرجاعات/استباقات) على نحو مكثف لتكسير خطية الزمن، فإن البناء الدائري يتوسل بالتكرار أو، بتعبير جينيت، بالتواتر التكراري الذي يعني سرد الحدث نفسه عدة مرات بواسطة «شخصية أو عدة شخصيات»[30] مثلما في «ترابها زعفران» و«يا بنات إسكندرية» اللتين تستعيدان، بمغايرات مختلفة في الأسلوب والتفاصيل، الأحداث نفسها (تجربة اعتقال ميخائيل وماتلاها، المظاهرات الوطنية ضد الاحتلال، عمل ميخائيل في مخازن البحرية البريطانية...)، أو في «حريق الأخيلة» التي تستعاد فيها نفس الأحداث والموضوعات (الصداقة، الفن، مفارقات الحياة...) من منظورات متباينة (إدوار، سامي، وفيق، قدال...).

إن التكرار، في روايات الخراط، ليس ترفا فنيا أو مجرد استعادة لوقائع بعينها كيفما اتفق، ذلك أن رصد الحدث في جزئياته وتلويناته وامتداداته المختلفة من خلال مستويات أسلوبية ومنظورية متنوعة يسمح بالتوغل في دواخل الشخوص، ويمنح الجزئيات ـ المهملة والهامشية دوما! ـ دورا أكبر في تشييد الأحداث وتشخيص ملامحها الخصوصية، ويشحذ وعي الكاتب بمقومات الصنعة الروائية وجمالياتها لئلا يقع في مجانية الحشو. بيد أن التكرار بما هو تقنية لا يمكن أن يفهم بمعزل عن زمن الرواية، لأن إمحاء الحدود بين الأزمنة، وانتفاء المسافة بين

طفولة ميخائيل وكهولته، بين ماجرى ويجري، يوحي بأن ثمة «شيئا» جوهريا ومنفلتا يلازمنا باستمرار مهما تبدلت الأزمنة والأقنعة، «شيئا» ملتبسا ومستحوذا تكتشفه وتكشفه روايات الخراط بترهينها للزمن واقتناصها للتفاصيل المتناسلة «حتى حدود اللانهائي»[٣١].

في ضوء ما تقدم، يمكن القول إن الشذرية والبناء الدائري والتكرار تؤشر، في روايات الخراط، إلى مفهوم آخر للشكل أكثر انفتاحا وتحررا من إرغامات الحبكة الصارمة والزمن المتراتب والتماسك المصطنع والتقليدي بوصفها قوانين تحجب ما يكتنف بنية الشكل الروائي الحديث من تشعب وتشذر وكثافة والتباس.

ج- الالتباس

يشتغل الالتباس، في الرواية الحديثة، كاستراتيجية تناهض «شفافية» و«يقينية» الكتابات الواقعية والأطروحية التي يرتهن فيها تشخيص الواقع بإكراهات «المحاكاة» و«الإيهام المرجعي» و«المحتمل». إن التباس سياق التلفظ، وهوية الضمائر، وتعديد الأصوات والمنظورات، والعجائبي، والسخرية، واللعب، والميتانص (Méta-texte) في الرواية الحديثة يؤشر إلى منظور جديد وإشكالي لعلاقة الكتابة بالواقع، ذلك أن الكتابة الشفافة، الوثوقية والمتماسكة لم تعد، راهنا، ممكنة ولا حتى مستساغة في عالم ينخره الشك والتصدع وانعدام اليقين. إن الالتباس، من هذا المنظور، ليس فقط «تكتيكا روائيا» أو لعبا شكليا منذورا لخدمة الحبكة وتشويق القارئ شأن اللغز أو السر في الرواية البوليسية مثلا، ولكنه، أيضا وخصوصا، استراتيجية تسمح للسارد ـ الذات بأشكلة وعيه (ها) وأسئلته (ها) الوجودية ضمن الخطاب الروائي[٣٢].

من بين مستويات الالتباس الماثلة في المتن الروائي الخراطي سأختار، هنا، ثلاثة تتصل، رأسا، بالسرد لأعود، لاحقا، إلى فحص أخرى تخص معضلة السارد وعلاقته بالمؤلف. هذه المستويات الثلاثة هي:

أولا: هوية الضمير

تضطلع الضمائر وظروف الزمان والمكان بتعيين هوية الكائنات وتحديد الإطار الزمني والمكاني لوضعية تواصلية أو سياق تلفظي معين. بيد أن هذه المعينات (Embrayeurs) قد تتعرض، في الكتابة الأدبية، إلى زحزحة تمس وظائفها الأصلية المعيارية تبعا للقصدية الخاصة بكل مبدع[٣٣]. ودون الخوض في طبيعة المعينات ودورها، سأكتفي بإيراد بعض الأمثلة التي تبرز التباسية هوية الضمير في روايات الخراط، مع الإشارة إلى أن هذه النماذج تحيل على الأنثى، أنثى واحدة ومتعددة، أرضية وأسطورية، ممكنة ومستحيلة، تتخلق وتحيا بالكلمات شأن نساء نرفال وكراك ولوتريامون وبروتون[٣٤].

- خفق قلبي، وتوقف. من هي ؟ هل هي أخت لها، صغيرة، لم أرها من قبل؟ كنت موقنا أنها هي، هي. أم هي الأخرى التي سوف أعشقها، وأفقدها. (ترابها زعفران، ص ٥٨).
- وأقول لك في ذات مساء سوف تذهبين، الواحدة المتعددة أبدا العريقة المتجددة أبدا، وسوف أنسى. (يابنات إسكندرية، ص٧٤. انظر، أيضا، الصفحات: (٩٩، ١١٧، ١٣٥، ١٦٩، ١٧٢، ١٨٧).
- قالت لي (من قالت لي؟)... (حريق الأخيلة، ص ١٣٦).
- قالت ما كانت قد قالته هي الأخرى. من التي قالت؟ هي أم هي الأخرى؟ (حريق الأخيلة، ص١٣٧. انظر، أيضا، الصفحات: ٣٧، ١٦٦، ٢١٥، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٣١).

ثانيا: سياق التلفظ

لاشك أن التباسية الضمائر وغياب أو التباس المؤشرات الزمانية - والمكانية يسهم في رسم صورة عائمة ومجردة لسياق التلفظ الذي يعتبر الإطار المحدد لتداول الملفوظات وفهمها. هذه الملاحظات تنسحب على روايات الخراط التي يطبع الالتباس كثيرا من سياقاتها التلفظية: فجل المونولوجات والحوارات ترد إما مصحوبة بمعينات زمانية ومكانية عامة، (يابنات إسكندرية، الصفحات: ١١، ٨٠، ١٤٨...)، أو مجردة منها (حريق الأخيلة، الصفحات: (٣٧، ٢١٧، ٢١٩...)، كما أن سرود ميخائيل، التي يرين عليها الحاضر وتغزر فيها صيغ الترهين(الآن، مازال...)، تجذر السياق الزمني للتلفظ ضمن «راهنية متصلة» أو «آنية متجددة» تنتفي معها المعالم الواضحة والتخوم الفاصلة بين ماضي الكتابة وراهنها ومستقبلها.

إن التباس السياق الزمني للتلفظ، على رغم وجود بعض الإشارات الجزئية والضمنية التي ليست «إلا منارات تضيئ بحرا بلاشاطئ ولا مرسى» (حريق الأخيلة،ص ٢٧) يرتبط، في العمق، بالسيرورة الترهينية لزمنية الكتابة المشدودة إلى حاضر سديمي، سرمدي، يحرر جماع التذكرات والذكريات الموصولة بسيرة حياة ميخائيل من هشاشة الزمن وموقوتيته ووهمه:

- في جوهر من الكينونة لاأثر فيه لما مضى، الآن، وللمستقبل، أنا معها في قهوة على الكورنيش (...). ليس فيه عودة، ذلك البحر، وتلك التي معي. هما البدء الذي لايزول ولاتدور به دورة ما. والبدء أصلا قائم دون أن يكون ماضيا ولا حاضرا وليس له مستقبل. هو الآن. فقط دون أدنى حس أنه الآن. عصا سحرية قد محت عنه المستقبل الذي أصبح ماضيا فيما بعد والذي لم يطرأ قط بعد. (يابنات إسكندرية،ص ١٦٩).
- قلت: لم يكن هذا الزمن جميلا. بل هو جميل الآن، مازال، وسيظل. إنه ماثل، لم ينقض، أنا لا أسترجع شيئا. كيف أسترجع ما هو حاضر راهن؟ كم من مرة خرجت

لكم قائلا: ياناس. هذا كله ليس الماضي، بل الآن. لكنكم تظلون أسرى التواريخ. (حريق الأخيلة، ص ٢٦. انظر، أيضا، الصفحات: ١٥١، ١٦٠، ١٩٨).

ثالثا: اللايقين السردي

يجسد اللايقين السردي حالة قصوى من حالات الالتباس، ذلك أن السارد المطلق الحضور والمعرفة في الرواية الواقعية التقليدية تحول إلى مجرد كائن تستبد به الشكوك وينخر ذاكرته النسيان. لقد تعرض السرد، في الرواية الحديثة، إلى زحزحة عكست، في أبعادها الجمالية والفلسفية، قلق الإنسان الحديث، ومفارقات التواصل، والتباس الأشياء على نحو ما نجد في كتابات كافكا وبيكيت وبلانشو.

إن اللايقين السردي، عند الخراط، يضع موضع تساؤل سلطة السارد المعرفية وقدرته على استعادة الأحداث ورصد تطوراتها ودقائقها، وهو يتجسد من خلال مظاهر جمة أجملها في:

١- التذبذب أو اللاحسم

يتعلق الأمر بسرد متذبذب تطبعه التناقضات والمفارقات التي تنسف «موثوقية» السارد و«صدقية» معلوماته:

- (..) وهل تزوج ناصف وصفي يهودية عاش معها في باريس سنوات طويلة، أم فقط عاش معها دون زواج؟ أم أن ذلك كله من محض خيالي والتباس ذكرياتي وتخليط أوهامي؟ (حريق الأخيلة، ص ٤٥).
- (...) فلعلهم جاءوا فيما بعد. أم أنني أخلط بين التواريخ؟ ماهَمَّ. وهو أنا عقلي دفتر. كما لا أني أقول؟ ولعلني أيضا أخلط بين الأشخاص، منابعهم ونوازعهم سواء. (حريق الأخيلة، ص ٤٤. انظر، أيضا، الصفحات: ٧٢ - ٧٣ - ٥٩ - ٦٠ - ٩١ - ٩٢ - ١٩٨)
- لا بد أنني قلت لها - هل قلت لها؟ - اسمي، اسمي الحقيقي. (يابنات إسكندرية، ص١٢٧. انظر، أيضا، ص ١٣١، ١٦٦)

٢- ذاكرة النسيان

وأعني بها تلك المشاهد والتذكرات المبتورة والملتبسة التي لم تفلح الذاكرة في استعادتها كليا من قبضة النسيان، مما يبقي مآل كثير من الوقائع غامضا ومعلقا:

- كنا نقرأ في شرفة بيت شارع أبو المجد ترجمات لشعر بودلير، هل كان سامي هو الذي ترجمها من الفرنسية، أم كانت منشورة، أم كانت من عمل ناصف وصفي؟ (حريق الأخيلة، ص٤٤. انظر، أيضا، الصفحات: ٤٠، ٤١، ٩٤، ٩٥، ١٩٥، ١٩٦).

ـ كان يحملها معي، من الناحية الأخرى، عامل من الفابريكة كما هو واضح من شكله وتصرفه. ماذا قلت له؟ هل أذكر أنا؟ (يابنات إسكندرية، ص ٩٨. انظر الصفحات: ٨٨، ١٢٦، ١٣٣).

ـ وكانت «كابينة» رفلة أفندي تطل على الكورنيش مباشرة، من على ربوة رملية صغيرة الارتفاع، منبسطة. هل كنا قد تغدينا عنده بالفعل، ونزلت أمي إلى البحر في آخر العصر بعد أن خلا الشاطئ تماما، وعادت وذهبت إلى الغرفة الداخلية الوحيدة لتسرح شعرها وتلبس؟ أم كانت لا تزال في البحر ، بعد أن خرج منه الناس وأوشك النور أن يذهب.(ترابها زعفران، ص٥٣).

د- تراكب مستويات السرد

يتسم السرد، في روايات الخراط، بتعقد بنياته وتراكب مستوياته والتباس علاماته، ذلك أن تداخل السرد بالوصف والحوار والتعليق والاستبطان والتأمل، وامتزاج الواقعي بالمتخيل والعجائبي والأسطوري يخلق نسيجا فسيفسائيا، متنوع الإيقاعات والمنظورات مما يسمح بالانتقال من الخارج إلى الداخل (أو العكس)، وبتعديد شاكلات التقاط الأحداث واختراق كثافتها ورصد امتداداتها وآثارها على مستوى العلائق والسلوكيات ولاوعي الشخوص.

بيد أن تراكب مستويات السرد، في روايات الخراط، لا ينبغي أن يؤول في بعده الجمالي فقط، أي باعتباره خيارا شكليا يتبناه المؤلف لتفعيل علاقة التشخيص الروائي بمرجعه التخييلي، وإنما أيضا في مظهره الإشكالي، ذلك أن دينامية السرد، عند الخراط، تجسد، من خلال توتراتها السيميائية، أزمة الشخصية الساردة بكل تناقضاتها وأسئلتها وعلاقاتها الموتورة والملتبسة مع الذات والآخر على المستوى التخييلي، ومع المؤلف الواقعي على المستوى التداولي.

لاستجلاء ما أثير من ملاحظات، سأتوقف عند ثلاثة محاور عامة تمس أهم الصيغ التمثيلية والأنماط السردية الماثلة في المتن وكذا علاقة السرد بالوصف:

أولا- صيغ التمثيل [٣٥]

يتحقق تمثيل المادة الحكائية ، في روايات الخراط، عبر صيغ مختلفة تتفاوت درجة حضورها وأهميتها من رواية إلى أخرى: ففي «ترابها زعفران» يسود ضرب من السرد «الخالص» الذي يصار، في «يابنات إسكندرية»، إلى تطعيمه بنتف من الرسائل (الصفحات:٥١، ٥٢، ٤٥، ١٤٥) والصحف (الصفحات: ٩٣، ٩٤، ١٨٥، ١٨٦)، وبشذرات شبيهة بالمذكرات أو الاعترافات (الفصل الأخير)، أما في «حريق الأخيلة» فإن تمثيل المادة الحكائية يتوزع، أساسا، بين السرد والرسائل المركبة البناء والمديدة

الصفحات (الفصل السادس)، فضلا عن اليوميات (الصفحات: ٣١، ٣٢، ٤٦، ٤٧، المذكرات (ص ١٠٧ ـ ١٠٨)، والأشعار (الصفحات: ٢٥، ٣٩، ٧٥)، وقصاصات الصحف (الصفحات: ٦٧، ٦٨، ٢١١، ٢١٢).

ثانيا: أنماط السرد

مثلما أن للتمثيل صيغا متنوعة (سرد، مذكرات ، يوميات ، رسائل ، قصائد ، قصاصات الصحف...) فإن للسرد، أيضا، أنماطا متنوعة في روايات الخراط. هذه الأنماط هي من التداخل والتواشج بحيث يصعب، أحيانا، الفصل بينها. ومع ذلك، فقد ارتأينا، لاعتبارات إجرائية بحتة، تقسيمها إلى مايلي:

١ ـ السرد الواقعي

يتجسد السرد الواقعي، هنا، من خلال شفافيته الأسلوبية، واقتصاده المعجمي، وعلاقته «المباشرة» بالمرجع، وتركيزه على وقائع أو موضوعات لها صلة باليومي أو التاريخي. وعلى الرغم من أن السرد الواقعي، عند الخراط، يتعرض دائما لاختراقات ـ لأن مفهوم الواقع نفسه، برأي المؤلف، يكتسي أبعادا تتجاوز حدود الموضوعي والعياني ـ فإنه بإمكاننا أن نجد له شواهد وأمثلة:

- نهض من وراء المائدة رجل طويل نحيل الوجه، يلبس عمامة صعيدية رقيقة القماش دخانية اللون، وقفطانه مفتوح الرقبة تنتهي أكمامه باتساع كبير على معصميه الرقيقين وأصابعه الطويلة، وقال: يا أهلا وسهلا شرَّفت ياست سوسن نوَّرت السيرجة اتفضلي. كل سنة وأنتم طيبين، وهو يخرج منديلا كبيرا من جيب قفطانه، مربع النقوش، ويمسح به بقوة المقعد القش المحدب قليلا في الكرسي الوحيد الموضوع أمام المائدة، وأمي تقول له، بصوت بارد وكأن فيه عدم تصديق: وأنت طيب، كَتَّرْ خيرك يامعلم عوض، وإزاي المحروس إسكندر؟(ترابها زعفران، ص٢٦).
- كانت المظاهرة قد خرجت من الفابريكة في آخر شارع كرموز، أما الطلبة فقد كانوا قادمين من ناحية محرم بك . وكان طابور عساكر بلوك النظام، قد اصطفوا في مفترق الشارعين الكبيرين، غير بعيد من الكنيسة الإنجيلية المبنية بالطوب الأحمر، معلقين في أذرعهم الدروع الخشبية الخضراء، وفي أيديهم البنادق القديمة الشكل الطويلة الفوهات (يابنات إسكندرية، ص ٩٥).

٢ ـ السرد العجائبي

يحضر العجائبي (le fantastique) كمفارقة تتناقض قوانينها مع قوانين الواقع الاعتيادي. هذه المفارقة ـ التي لايفلح التفسير العقلي في الإحاطة بها ـ قد تأخذ شكل تحول غير طبيعي

يولد الحيرة والتردد لدى القارئ (تودوروف ـ Todorov)، وقد تكون مبنينة كاستيهام» له علاقة باللاوعي وبـ «الغرابة المقلقة» التي تسكننا (جان بلمان نويل ـ J.Bellemin-Noël). من هذا المنظور، يضعنا السرد العجائبي، في روايات الخراط، في تصميم اللاواقعي والغامض واللامرئي الذي يشكل الوجه الآخر المنسي والملغز للكينونة المأسورة في شرك قوى يتجاوز نطاق تأثيرها وسلطتها حدود التفسير العقلي والمنطقي لظواهر الواقع الطبيعي:

ـ في تلك الليلة، عندما نزل الطوربيد من الطيارة الطليانية، على مقام سيدي أبي الدرداء، لم يصل إلى الأرض أبدا. قال شهود العيان إنه بينما كان الجسم الضخم يهبط ويتقلب، حافته المدببة مصوبة إلى الأرض، ويومض تحت القمر بلمعة شريرة، انشقت قبة المقام الخضراء وسط تعريشة العنب المورقة المسورة بسور رقيق من الحديد، ثم التأمت على الفور، وصعد منها الحضور الأكرم لولي الله (...) وتلقى في حضنه الطوربيد الهائل المندفع كالصاعقة فإذا هو برد وسلام. (ترابها زعفران، ص١٦٦ ـ ١٦٧).

ـ كان الولد أحيانا في الحمام كومة صغيرة مبلولة من الشعر المحلوق الرقيق، أسود وأبيض، لم تنزلق بها المياه إلى الفتحة المدورة المظلمة. ويخطف قلبه الروع وقدماه تكادان تنحدران به إلى الفوهة الغامضة الفاغرة التي تفضي إلى عالم ما تحت الأرض بما يقطنه من أولئك الذين يأتون إليه في رعب الليل بعد النوم، بأنفاسهم اللافحة وأجسامهم المتموجة، وحضورهم محسوس حي وغير مرئي، سيقانهم تدق بلاط البيت بحوافر مشقوقة، خطوها مسترق ومتربص. (ترابها زعفران، ص١٤٤ـ ١٤٥. انظر، أيضا، الصفحات ١٠٣، ١٠٤، ١٣٤).

٣ - السرد الشعري

يضفي السرد الشعري على روايات الخراط طابعا خاصا يقربها من بنية «المحكي الشعري» (Le récit poétique) التي تتوزع، حسب تاديي (Tadié)، بين الكتابة الشعرية بلزوميتها وكثافتها وموسيقيتها والتخييل الروائي القائم على الوصف والاستحضار والتشخيص[٣٦]. من ثم فالسرد الشعري يمثل ذروة توتر اللغة الروائية التي تتوسل بالاستعارة والمجاز والإيقاع والرمز لتحتضن صوت الذاتية المشدودة إلى تجربة الأقاصي، أقاصي الحلم والمعرفة والعشق التي تند عن التشخيص والوصف:

ـ وأنا في كِنّ نونك، نصفك إلى يميني يمن ونعيم الفتون ونشوات الجنات والجنون، ونصفك الداكن نير النّكال ونهش النيران حتى فناء الزمن، وعلى النصفين معا نقلتي إلى تنتالوس. جني الأماني منية تدنو وتنأى. نبنبتي إليك وهنيني وجنوح أحنائي. نضو

الضنى، كفني بين النوم والناي. أنكل عن إيماني وأنكث بنفسي. تونعين فأنكص، وتوقنين فأحنث. أنت دينونتي. نجواي إليك تنز نازفة، في طين الدمنة الدفين. وحنيني إليك نداء إلى حنانٍ جسداني ونوراني معا بلانظير. وإذ أنزع إليك فإنما هو نشدان إلى أن أطامن من شجنك المستكين. انقضت ناعقة النوى على منكبي ونشبت أسنانها، ناءت بي، أختنق في مكامنها. وها أنت قد نضوت عنك نصالك. تنحني نوارتك على منتهاك غير منبتة، لن يكون لك منتهى. ولاتند عني نأمة. أنبض في سكينة حناياك. (ترابها زعفران، ص ١٧٢. انظر، أيضا، الصفحات ١٥٠، ١٧١، ١٧٣، ١٩٤، ١٩٥).

٤ - السرد الحلمي

ينقل إلينا السرد الحلمي جانبا مستترا ومثيرا من حياة الشخصية الروائية، إنه عالم اللاوعي الغامض والمرعب والمغوي، حيث تحتشد كوابيس الطفولة الملازمة والأحلام المحبطة والرغبات الموءودة التي يحاصر ثقلها، بلا هوادة، «أنا» ميخائيل الموزع بين إكراهات الواقع وتحليقات الرغبة التي لا تجد مطلق إشباعها وكمال تحققها سوى في عوالم المتخيل الروائي والشعري، وفي متخيل «ألف ليلة وليلة» بشكل خاص(٢٧). ويعتمد السرد الحلمي على مجموعة من التقنيات كالتكثيف الدلالي والرمزي، والمونطاج، ونسف معيارية الترقيم، واستثمار متخيل «ألف ليلة وليلة»، بجاذبيته العجائبية وشحنته «الشبقية»، بوصفه فضاء لمغامرات البطل وعمقا استراتيجيا لتحليقات رغائبه المجنحة واستيهاماته الجنسية المتوقدة:

- ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين (...) والأميرة شهرزاد تنزل من «أتومبيل باكار» مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمدعلي في شارع فؤاد (...) وأبحرت على سفن كالجبال تمخر البحار إلى الهند والسند وجزر واق الواق، وكنت هناك والتراموي يدهم الصبيان وتطير أشلاؤهم الدامية (...) وعندما عدت تجولت في شوارع بغداد متنكرا مع هارون الرشيد (...) وعاشرت العفاريت الكفرة والجن المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان كالشموس وعرائس البحار، والبنات الطيور اللاتي يخلعن ريشهن فإذا لهن حسن يدوخ العقول ... (ترابها زعفران، من ص ٧٨ إلى ص٨١. انظر، أيضا، الصفحات ٤٩، ٥٠، ٥١، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢).
- الموج يضرب أرض أحلامي الليلية المتكررة من الصبا حتى الكهولة. تراب دحديرة الفخرانية والأزقة الصاعدة إليها والنازلة منها، تلتوي وتضيق، بين جدران طويلة من

الطوب النيئ، تدير ظهرها إلي. أبواب ضيقة تفتح على مداخل مظلمة تقعي فيها النسوان اللاتي يلبس الجلاليب الفلاحي السوداء أم سفرة مكشكشة ،لكن الأبواب تنسد فجأة في وجهي دون صوت ، وتعود الحيطان مصمتة لاثغرة فيها ولامنفذ منها، تطبق علي وأنا أجري محمولا على الهواء، دون جهد ، ثم أجد نفسي أحبو على يدي وركبتي في نفق محفور في الأرض... (يابنات إسكندرية، ص٦٥ ـ ٦٦.انظر، أيضا، الصفحات: ٥٩، ٦٠، ٦١، ٧٥، ٧٦، ١٤٠، ١٤١).

٥- السرد الإيروسي

يصدر السرد الإيروسي أو «الشبقي»، في روايات الخراط، عن خلفية جمالية ومعرفية تتعارض كليا مع النظرة الإباحية المسطحة التي تختزل الجسد والجنس والمرأة إلى مجرد موضوعات أو محفزات لإثارة نزوات القارئ وخياله الجنسي واستثارتهما. إن السرد الإيروسي، من هذا المنظور، يشيّد كتابة إشكالية يتعالق فيها الحسي والغريزي بالمكبوت واللا مفكر فيه والميتافيزيقي وفق صوغ تخييلي بالغ الجمالية والكثافة والإمتاع. وفي هذه الحال، فإن القارئ بدوره، يكون مدعوا لتفعيل طاقاته الخيالية والشعورية والمعرفية ـ والجسدية أيضا! ـ للانخراط، إيجابيا، في سيرورة تخصيب شفرات السرد الإيروسي بوصفه تجسيدا خاصا للغة الجسد وجسد اللغة:

ـ نعومة وجهها كأنها سر محترز عليه من القدم تشوبه، بل تكمله حبيبات دقيقة غائرة كأنها لاترى وكأنها تقع خارج الجسم، خارج الوجدان، خارج الزمن. تمام الوجود الذي لا برء ولا آخر له. الضباب الجسدي السخن الأبيض يصعد ويتطاير ويتلوى مزقا حادة الألسنة وله أزيز متصل ملح اتشحت بمرط الهوى خيوط الوجد تحتضن بضاضة البطن الوثير المدوَّر وتحبكه يتمزق النسيج فجأة كأنه يحترق بنار غير مرئية ولصوت انفصام السدى واللحمة هسيس غير منتظر وتتهدل الأشواق مرتمية على الشط المفتوح أنين الموت شبقا وجوى والعشق عذاب لاتنتهي متعته والقلب الغوي مبذول دون حيطة الثديان حافلان ومحتشدان... (يابنات إسكندرية، ص٧٠ ـ ٧١).

ـ نعمتي بئر عينيها عميقة تومض بلمعة سوادها، وكان الصراع بين جسدينا لا ينتهي، ومعركة الحنان بيننا لاشفاء لها. جسمها كالعجين الأبيض المتماسك، والسواد الشفاف يبرق نسيجه المهفهف كالموج، بالليل، على رمالها الدمثة، وهي تنفتح عن ربوة فينوس المتحدرة، شقها الطري ملتئم بنعومة وشوق، وشفتاي منطبقتان على ثمرة البلح الصغيرة الداكنة، أستطعم سلافتها المسكرة، وأنين المتعة كأنين الموت، لم أجد في الجسم الإجابة التي أنشدها ولوعتي إليها لاعجة أبدا... (ترابها زعفران، ص ٨٩ ـ ٩٠. انظر ، أيضا، الصفحات:٩٧، ٩٨، ٩٩).

٦- السرد الاستبطاني

يعنى السرد الاستبطاني (La narration introspective) برصد تعقيدات الحياة الجوانية للشخصية الروائية وسبر عوالمها النفسية والوجدانية والشعورية. وتعتمد سيرورة تشخيص الفكر الداخلي للشخصية، أو «الشفافية الداخلية»، على عدة طرائق فنية أبرزها «المحكي النفسي» و«المونولوج المنقول» و«المونولوج المسرّد»[٣٨]. إن السرد الاستبطاني، عند الخراط، يسمح بالتوغل في أعماق الشخوص استجلاء لحالات الحبوط والقلق والتوتر والاغتراب التي تتجاذبها وتطبع مواقفها وسلوكاتها ورؤيتها للعالم:

- إننا نفر دائما... من الواقع ... إلى الآلام ... إن الألم ليجعلنا ننطوي على أنفسنا.. نبحث.. وننقب.. في الأكوان الغريبة المجهولة.. إننا نستشعر الظمأ دائما.. إلى ما وراء الحجب.. إننا نحس الشوق دائما.. إلى ما وراء المغيب.. وما ننفك نبحث عن كل محرم.. من الأفكار.. والمشاعر.. والأحاسيس.. لكي نستلب.. ونقتطف ونحس الحياة.. وما وراء الحياة.. بكل آلامها الجبابرة.. وأفراحها الخفيفة المرحة المتألقة.. وسخرياتها.. وجمالها.. وبشاعتها.. وروعة تعقدها.. ألسنا نحس الحياة.. ألسنا نظمأ إليها. (...) لذلك فلنبحث عن الحياة.. الحياة الرفيعة السامية.. في أعماق أنفسنا الحية.. الخصبة.. العامرة.. (حريق الأخيلة، ص ١٤٨).
- إنني أعيش كمجنون.. حبس في جسد.. وحكم عليه ألا يرى النور.. الجسد هادئ عادي يسير ويمتزج بالناس، والجني في قمقمه ينفث لهبا ودخانا يحترق ويختنق، ويناضل لالتقاط أنفاسه، ويحيا، في جحيم ساحق، في قمقم مسدود، مملوء بالأبالسة، والملائكة، والزهور، والجمرات، هناك شبح يعيش معي باستمرار (...). نعم إنها فكرة الانتحار، دائما معي .. دائما معي.. (حريق الأخيلة، ص١١٠).

ثالثا: علاقة السرد بالوصف

تتحدد علاقة السرد بالوصف من خلال عدة مستويات، فالسرد والوصف يضطلعان معا، بتشخيص العالم التخييلي للخطاب الروائي، ويزودان القارئ بالمعلومات والتفاصيل المتصلة بالأحداث والشخوص والأزمنة والفضاءات، كما أن تناوبهما أو تداخلهما أو استقلالهما يضفي على سيرورة التشخيص الروائي إيقاعا ديناميا. بيد أن هذا التلازم لا يعني بأي حال، ثانوية أو هامشية الوصف الذي يشغل، في روايات الخراط، مكانة متميزة تبرز، بجلاء، انشغال المؤلف بمسألة التشكيل الفني والجمالي، وحرصه المفرط على تفريد صنيعه الأدبي وتخصيصه بعيدا عن مزاعم المحاكاة والاستنساخ التي تطمس خصوصية الكتابة الأدبية (التخييلية) القائمة، أساسا، على مبدأ التوسيط الجمالي والرمزي للواقع.

إن الوصف، بهذا المعنى، «يؤكد أن الكتابة عند الخراط ليست تبليغا أو إفضاء بفكرة أو إحساس، بل محاولة لاستبطان مادية الأشياء والشخوص والفضاء بما هي عليه من دقة وتداخل وتلوينات، حتى نستطيع أن نلامس وجودها في مجموع أبعاده وتفاصيله، فالعام عنده لايفسر الخاص، بل الخاص هو الذي قد يضيئ جوانب من الأحداث الكبيرة العامة[٣٩]».

يتميز الوصف الروائي ضمن المتن المرصود للتحليل بعدة مظاهر - ووظائف - يمكن حصر أهم سماتها في ما يلي[٤٠]:

١ - الاستقلال عن السرد والنزوع نحو التقاط التفاصيل

يتعلق الأمر بتلك المشاهد الوصفية المستقلة التي تعطي الانطباع بأننا أمام لوحة تشكيلية تستثير جماع حواس القارئ وتجتذب اهتمامه نحو التفاصيل حيث يكمن الخصوصي والمتفرد:

- كان شعرها البني الداكن مُهوَّشا مفروشا كالمروحة ونازلا على كتفيها الناتئتين. ساقاها ملفوفتان بإحكام في الشراب الأسود الشفاف، تبدوان مسحوبتين طويلتين، تحت الفستان الحريري المزهر المفتوح على الجنب، كانت ذراعاها المكشوفتان عصوين شاحبتي البياض، لايكاد يفصل بين العظم والجلد إلا طبقة واقية ممسدة، كانتا مثيرتين في نحافتهما. كانت عيناها مكحولتين بثقل، والحزام الذهبي السميك يلتف بخصرها الضيق كأنه، بالكاد، أسورة محكمة أو قيد الأصفاد. كانت مشدودة، محزقة على الآخر. (يابنات إسكندرية، ص٩٠).

٢ - سيرورة التذويت

بمعنى أن الوصف يكف عن أن يكون مجرد تصوير آلي وموضوعي ليفسح المجال لذاتية السارد أو الشخوص على نحو ما نجد في هذا المقطع الذي يترجم إحساسا بالنفور لدى الشخصية الساردة:

- كن يعبرن ساحة المحطة العارية، الآن، المكتظة بماكينات الفشار وثلاجات الكوكاكولا ومقاصير بيع الحلوى والسجائر. سوداوات تماما، على رؤوسهن أغطية زرقاء قاتمة وفي أيديهن قفافيز مشغولة بالتريكو، أحذيتهن رجالية مسطحة الكعوب، ملففات بأردية أحسها ثقيلة، سابغة لايبدو منها غير العيون اللامعة ببريق صلب، وفي أيديهن الأطفال يتواثبون بحيوية لاينال منها شيء، ويرفعون إلى الخيمات الأمومية الملففة بالسواد والقتامة وجوها فيها براءة باقية وطلب للحنان. (حريق الأخيلة،ص٢٠٠. التشديد من عندي).

٣ - حركية الأشياء

يتعلق الأمر بتلك اللوحات الوصفية التي تتحرر فيها الموصوفات من شيئيتها وسكونيتها لتكتسب حضورا حيا وطابعا مؤنسنا، ذلك أن الأشياء، عند الخراط، تمتلك حياة سرية خاصة يتعين سبرها واستكناهها أو كما قال بول فاليري: «إنني أفكر في الأشياء كما تفكر هي من خلالي». إن هذا البعد الدينامي للوصف الذي ينتهك قيود التصوير التقريري المباشر بواسطة الأنسنة، والتجسيم، والتوهيم، يفصح عن حساسية أدبية وفنية مدفوعة إلى أقصى حدودها التخييلية:

- ساعة الحائط معلقة جنب الباب. البندول النحاسي الطويل ينتهي بقرص مدور، مليء صفرته وهاجة ومغوية، يتأرجح، ذاهبا آتيا بإصرار كأن فيه نزقا وخفة، في بطن الصندوق الخشبي المستطيل، بجسمه البني الداكن اللامع الدسامة، على حوافه الأربع «كورنيش» مشغول بتفريعات ناعمة اللفلفة، بضة الخشب، يدور بعضها على بعض متداخلة ومتنزّية ومتقلبة، وعلى الحافة العلوية تموج مقبب عليه فارس خشبي رقيق النحت،له خوذة ينزل من تحتها شعره الطويل المنمنم المتجعد الخصل، وله لحية مخروطة، وعباءته يتطاير بها الهواء المحبوس، وهو يشب على حصانه الصافن الذي يرفع إحدى ساقيه الأماميتين، مثنية برشاقة ثابتة، وطرف الحافر المنصوب لايكاد يمس الأرض. (ترابها زعفران، ص٦١).

إن الوصف، عند الخراط، لايؤجل السرد أو يكمل ثغراته فقط، بل يضطلع، أيضا، بتبئير الشخوص والأحداث، وإضاءة خلفيات وسياقات السلوكات والمواقف والعلائق، وإضفاء غلالات عجائبية وإيروسية ورمزية تكرس جمالية وتخييلية الخطاب الروائي[٤١].

هـ - الوضع الاعتباري للسارد

يعتبر السارد واحدا من أهم مقولات الخطاب الروائي التي استأثرت باهتمام معظم الروائيين والمهتمين بقضايا الرواية وشعرية السرد. وتكمن مركزية صورة السارد في وضعه الاعتباري، الامتيازي والإشكالي في آن: ذلك أنه من المتعذر تصور سرد من دون سارد يمثل حلقة ربط بين المؤلف والقارئ[٤٢]، ويشرف على تسيير السرد وتوجيه وتحيين الأزمنة[٤٣]، ويمتلك سلطة تحوير الشكل الروائي نفسه كما ذهب إلى ذلك تيودور أدورنو(Adorno)[٤٤]. إن السارد ليس هو المؤلف الواقعي، كما أنه ليس مجرد محفل تناط به، لزوما، وظيفة السرد. إنه، بالأحرى، وسيط أو قناع أو مضاعف يبتدعه المؤلف كيما ينخرط، بكل حرية، في سيرورة التواصل الرمزي مع القارئ بعيدا عن إكراهات الذاتية وانزلاقاتها. وسواء أكان السارد «وعيا مركزيا» ينسق السرد ويوزع الأدوار ويفوض سلطة الكلام (هنري جيمس)، أم «إسقاطا تخييليا

للمؤلف الواقعي داخل النص نفسه» (ريكور)، أم «تعددا لمراكز الوعي» يراهن على الصوغ الحواري بما هو خيار استراتيجي لتنويع المنظورات وتسييب الحقائق وكسر رتابة الصوت الأحادي (باختين)، أم صوتا محايداً عديم الهوية (بلانشو)، فإن وجوده، المعلن أو المقنع، يظل - مع ذلك - أساسيا وحيويا لاستجلاء الرهانات الأكسيولوجية والجمالية والأيديولوجية للخطاب الروائي التي قد تتعارض أوتتماثل، إلى هذا الحد أو ذاك، مع مرجعية المؤلف ومبادئه الخاصة[٤٥].

يتحدد الوضع الاعتباري للسارد، بادئ ذي بدء، بموقعه ووظيفته ضمن السرد، وبهويته كضمير وصوت. فقد يختار المؤلف ساردا أحاديا أو متعددا، غفلا أو محددا، وقد يختار بين «موقفين سرديين» كأن يحكي قصة بلسان إحدى «شخصياته» أو عن طريق سارد غريب عن تلك القصة. في الحالة الأولى نكون بإزاء سارد - هو في الآن نفسه ، شخصية - مشارك في القصة (السارد» الجواني الحكي» Homodiégétique)، وفي الحالة الثانية أمام سارد غير مشارك (السارد«البراني الحكي» Héterodiégétique)[٤٦].

في ضوء ما تقدم ، يمكن القول، إجمالا، إن السارد «الجواني الحكي» هو الشكل السردي المهيمن في روايات الخراط : يتعلق الأمر بشخصية مركزية تتكفل بسرد وقائع من سيرة حياتها الخاصة ضمن سياق اجتماعي وتاريخي عام شأن ميخائيل في «ترابها زعفران» و«يا بنات إسكندرية» أو إدوار في «حريق الأخيلة». إن سيادة الشكل السردي «الجواني الحكي» أو، بتعبير أدق، «السرد الذاتي المباشر» (جينيت) الذي تضطلع فيه الشخصية المركزية، الساردة والمسرودة، بوظيفة الحكي على نحو ما نجد في السيرة الذاتية تفسر، إلى حد كبير، طغيان ضمير المتكلم في الروايات الثلاث التي تروي أولى فصولها بصوت بطل - سارد يكشف بسخاء ذاتيته وحميميته دونما مواربة أو تحفظ:

- عدت إلى شارع راغب باشا. كان الكوبري الصغير مفتوحا، ومياه ترعة المحمودية تحته حمراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبري في دوامات متقلبة. (ترابها زعفران، ص٧).

- كأنني أدخل من الباب الضيق مباشرة إلى السلم الحجري المعتم، في بيت حارة الجلنار. (يا بنات إسكندرية، ص٩).

- كان كامل الصاوي أرستقراطي الهيئة، أرستقراطي السلوك. كان زميلا لنا في الجامعة، ولكنه كان مترفعا عنا جميعا، متحفظا، ومنعزلا تقريبا (حريق الأخيلة، ص٧).

لئن كنا في «حريق الأخيلة» بإزاء شخصية ساردة (إدوار) تشرف، بشكل مطلق، على تنسيق السرد وتقديم الشخوص وتنضيد مروياتها (رسائلها)، فإننا في «ترابها زعفران» و«يابنات إسكندرية» أمام صوتين سرديين متفاوتي الأهمية، متمايزي الهوية ظاهريا: صوت

ميخائيل الذي يروي شذرات من حياته بضمير المتكلم، وصوت سارد غفل يسرد ويستبطن ويتأمل ويعلق على كل ما يتصل بحياة ميخائيل من قريب أو من بعيد:

- مازلت أرى الولد يذهب إلى فراشه غير المألوف في «كابينة» المندرة (...). وأعرف معه فرحه المنقضي بيومه على البحر، وترسبات اليوم في قلبه ، وخوفه من مفازع الليل وأحلامه المضطربة. (ترابها زعفران، ص٤٨ ـ ٤٩).

إن صوت السارد، في ظني، ليس سوى امتداد أو تنويع لصوت ميخائيل. بمعنى أن السارد هو نفسه ميخائيل، ميخائيل الناضج الذي لاينسلخ عن طفولته إلا لكي يرتد إليها ويلتحم بها بمزيد من الشوق والحنين والرغبة في الفهم، كأننا أمام صوت واحد ومزدوج في آن: صوت ميخائيل الصبي، الغر، المندهش، الحالم، النزق، وصوت ميخائيل الناضج، المجرب، الراغب في استكناه حقيقة الذات والأشياء. وبين هذين الصوتين تنهض مسافة هشة لاتلبث أن تمحى لتتكشف ـ لنا ـ الذات المركبة التي يتعايش فيها ميخائيل الصبي وميخائيل الناضج بلا انفصال:

- الطفل الذي كان ترام راغب باشا يمخض قلبه، تحت السيف البرونزي الأخضر، كان يركب معي هذا الترام المضيء الدافئ في برد أول الصبح، يقطع هذه المدينة الجميلة الشهيدة، عرفت معه خضرتها ونشوة مبانيها الناعمة في ربيعها الذي سرعان ما انطفأ. (ترابها زعفران، ص١٤٣).

الواقع أن الترجح بين ضميري المتكلم والغائب لايؤشر إلى صوتين أو كائنين متمايزين فعليا، وإنما هو تقنية تسمح، على الأقل، بتنويع زوايا التقاط المشاهد والأحداث والمواقف كما عاشها وخبرها ميخائيل صبيا، وكما «استعادها» واستبطنها أو تخيلها ميخائيل ناضجا. وحتى عندما يستعمل السارد ضمير المتكلم للإفصاح عن ذاتيته ورغائبه وأحلامه، فإنه لايعدو أن يكون سوى مضاعف أو صوت عميق لميخائيل مثلما في هذا المقطع الذي يلتحم فيه الضميران على نحو كاشف وملغز:

- أرى الولد، صغير الجسم، ساقاه رفيعتان في «الشورت» الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح (...). أحس، عبر السنين الطويلة، بالنداوة اللينة تحت قدميه الحافيتين، والهواء المبلول على وجهه. وأجد أن الشوق، مثل اندفاع الماء، مستنفدا بعد رحلة طويلة على ثبج العمر، ينكص محسورا أبدا إلى عرض اليم العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر، حلمه يأتي ويعود، لا يهدأ إلى راحة، وكأنه لم يترك خط النهاية المتعرج ، لحظة واحدة. في تلك الساعة لم يكن هناك غيره على الشاطئ الواسع. وعلى مسافة كبيرة داخل هذا الامتداد الساكن المتسايل تحت سماء خفيفة اللون، كنقطتين، أراهما، لا تكادان تتحركان. أعرف أنهما أبي وأمي وحدهما في البعد الفسيح، وأريد أن يرجعا بسرعة إليّ. (ترابها زعفران، ص٤١ ـ ٤٢).

وعلى مستوى آخر، يتحقق انصهار الضميرين أو الصوتين، في أبهى صوره، عندما يتعلق الأمر بالذاكرة الروحية للأقباط كالأعياد والطقوس التي تحيل مرجعيتها إلى التجربة الدينية المشتركة برموزها وسننها التي تبطل أي حياد أو مسافة مصطنعين، لأن سلطة المقدس الهاجع في الأعماق وفي طوايا اللاوعي تتجاوز تبدلات الزمن، وتلزم بالانخراط في تيار هذا النداء الذي ينبجس رجعه من تجاويف زمن الطفولة كما في هذا المقطع ذي الأسلوب غير المباشر الحر الذي يتداخل فيه إحساس الشخصية بصوت السارد:

- كانت بهجته بملابس العيد الجديد، وتشوُّفه إلى فرحة شم النسيم يوم الاثنين القادم، تمتزج بحسه الممض الغريب بأن أسبوع الآلام قد بدأ وأن المسيح سيُرفَعُ على الصليب، في العراء، يوم الجمعة الحزينة وعلى رأسه تاج الشوك، ويطلب ماء فيعطى شرابا من النبيذ والخل، وأنه سيموت من أجلنا... (ترابها زعفران، ص١٣٠).

يتوزع السرد في «ترابها زعفران» و«يابنات إسكندرية»، أساسا، بين ضميري المتكلم والغائب: الأول يحيل إلى ذاتية الشخصية الساردة (ميخائيل) فيما يحيل الثاني إلى سارد غفل هو، في الواقع، ميخائيل نفسه كما أسلفت. بيد أن تنويع الضمائر لايقتصر، هنا، على (أنا) و(هو)، بل يشمل أيضا (أنت)، ذلك أن ميخائيل يتحول، أحيانا، من ذات مسرودة إلى ذات ساردة تتأمل نفسها - كما لو من مسافة - بنبرة يتداخل فيها التقريع بالسخرية والتعاطف استجلاء للانشطارات والتجاذبات الراثنة على الذات:

- لم أكن، ولست، بعيدا عنك جدا أيها الصبي المتفزز المعذب بتمزق جسدك بينما مادتك الخام تتكسر وتصاغ صياغتها النهائية (يابنات إسكندرية، ص٥٦).

- إلام الوقوف على رسوم الأنقاض، شأن أسلافك القدامى؟ ألا تريد أن تقتنع؟ ألا تتوقف أبدا عن السقوط أمام الأطلال؟ (يابنات إسكندرية، ص٦١).

إذا كانت (أنا) و(هو) و(أنت) لصيقة بحميمية التجربة الذاتية للبطل السارد (ميخائيل و/أو إدوار)، فإن (نحن) تؤشر إلى البعد الجماعي لمغامراته وانتماءاته التي تستحضر من خلال التجارب السياسية والدينية والوطنية والصداقية التي انخرط فيها البطل السارد (يابنات إسكندرية، الصفحات: ٢٧، ٨٨، ٨٩، ٩٦، ١٢٠...)، أو من خلال تجربة الكتابة التي يمثل فيها القارئ المفترض طرفا يلتحم حضوره الرمزي بصوت الشخصية الساردة نفسها مثلما في «حريق الأخيلة» حيث يصرخ إدوار:

- لماذا يجب أن نخبئ مفازعنا كأنها عار (ص١٦٧).

يتعلق الأمر، إذن، بشخصية مركزية هي، في آن، الذات الساردة والمسرودة التي تشكل محور العملية السردية وأساس مجموع التبئيرات والأصوات والتعليقات، فميخائيل في «ترابها

زعفران» و «يابنات إسكندرية»، هو موضوع السرد ومصدره، شأنه في ذلك شأن إدوار في «حريق الأخيلة»: فكلاهما يضطلع بوظيفة السرد وتقديم الشخوص وتبئيرها والتعليق على الأحداث، وكلاهما، أيضا، يمرر قيما وأفكارا، ويشيد جسورا للتواصل بين الشخوص الروائية من جهة، وبين المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي من جهة أخرى.

و- أقنعة المؤلف

إن مقاربة الوضع الاعتباري للسارد، انطلاقا من موقعه ضمن السرد أو علاقته بالقصة على نحو ما نجد في تحليلات جينيت، لايفضي، في تقديري، إلا إلى نتائج جزئية تضيء طبيعة السارد من حيث هو محفل سردي دون أن تسلط ما يكفي من الضوء على هويته الفعلية داخل الخطاب الروائي: من هو السارد؟ وما علاقته بالمؤلف الواقعي؟ هل يمتلك السارد، فعلا، سلطة مطلقة للقول ومشروعا جماليا وأيديولوجيا خاصا به، أم أن كل ذلك مجرد تمويه يلجأ إليه المؤلف لإخفاء تورطه في لعبة التخييل وتبرير ذلك؟ هل يمكن الاستغناء تماما، حين الحديث عن السارد ومرجعيته، عن المؤلف كمفهوم إجرائي؟ ما الطرائق الفنية التي تمكن المؤلف من الانخراط في سيرورة التواصل الرمزي مع القارئ؟ إن الخوض في قضايا السارد وعلاقته بالمؤلف في ضوء الأسئلة المثارة أعلاه، يقتضي التذكير ببعض المعطيات النظرية الأساسية لاستجلاء طبيعة محور السارد - المؤلف وخصوصيته في روايات الخراط.

لئن كانت البنيوية، في تطبيقاتها الفلسفية والنقدية، قد همشت مقولات السياق، والتاريخ، والدلالة، والذاتية، فإن الدراسات السردية والسيميائية أقصت، بتأثير من ذلك، مفهوم المؤلف...إلخ. وقد استندت فكرة إقصاء المؤلف والاهتمام بالنص كبنية مغلقة إلى مبرررين وجيهين: فالبنيويون لا يؤمنون بالتأويلات الإسقاطية التي تخلط بين ذاتية المؤلف وأفكاره ونفسية شخصياته وأقوالها، ولا يعترفون بالمؤلف مصدرا وحيدا يحتكر دلالة (دلالات) العمل الأدبي. ومع تطور نظريات النقد ومناهج التحليل وانفتاحها على إشكاليات العلوم الإنسانية ومفاهيمها، تحولت استراتيجية مقاربة النص وعلاقته بالمؤلف، والقارئ أيضا، ولم تعد النظرة الإسقاطية ولاالنظرة المحايثة تشكلان إطارين ملائمين لدراسة معضلات تتسم بكثير من الكثافة والتعقيد بشأن مفهوم السارد الذي سعت الدراسات البنيوية، والسرديات على وجه الخصوص، إلى تحديد وضعه الاعتباري وفك الارتباط المباشر بينه وبين المؤلف بوصفه منتج العمل الأدبي.

إن فك الارتباط بين المؤلف بوصفه معطى واقعيا وتاريخيا، والسارد باعتباره شخصية متخيلة أو «دورا يبتكره ويتبناه المؤلف» (كايزر) ليس علامة قطيعة نهائية بين هذين المحفلين

المتلازمين اللذين تتنوع أشكال علاقتهما وتتعقد بتنوع الشكل التعبيري نفسه وتعقده: فمن التطابق التام بين السارد ـ المؤلف في السيرة الذاتية، إلى التطابق الجزئي في الرواية السير ذاتية، إلى تشوش الحدود بينهما في الرواية، تظل علاقة السارد بالمؤلف قائمة وحيوية لإدراك العمل الأدبي في مختلف تقاطعاته ومظاهره الجمالية والتداولية والمؤسسية.

من هذا المنظور، يتطلب تشييد محور السارد ـ المؤلف إعادة التفكير في وضعهما الاعتباري بعيدا عن التأويلات الإسقاطية والاختزالية والتجريدية التي تخلط بين المؤلف والسارد، أو تختزل هذا الأخير إلى مفهوم مغلق ومجرد لا تخصصه ذاتية أو سياق. لأجل ذلك، يلزم، برأي كريزنسكي، بناء «هرمينوطيقا سياقية» تمزج بين الشكلانية والتأويلية، «لأن ما يحدده التحليل الشكلي بفعل التفسير والنمذجة تدرجه الهرمينوطيقا ضمن التأويل الذي يجعل من السارد مفهوما كثيفا ، بل إشكاليا»[٤٧]. إن السارد، من وجهة النظر هذه، علامة ورهان سارد آخر هو المؤلف الواقعي الذي ينتج، فعليا، السرد، ويعهد بمهمة استكماله إلى سارد ثان هو «السارد الظاهري» الذي ليس سوى «قناع لفظي» ومضاعف للمؤلف عينه بوصفه «السارد الواقعي» أو، بتعبير كريزنسكي، «السارد السيميائي» المتورط في اللعب الذي يفرضه، هو، على نفسه مثلما يفرضه عليه اقتصاد التاريخ، والعالم، ولغة التواصل، واقتصاده الشخصي الخاص[٤٨]. إن السارد الواقعي أو السيميائي، بوصفه الذات المكتشفة والمرسلة للعلامات، يتموضع بين الوعي الفردي والوعي الجماعي، بين رمزية الجماعة والواقع ورمزية اليوطوبيا. إنه ممثل لغة المعاناة التي تحدد، حسب أدورنو، المشروع الجمالي[٤٩].

من ثم، يلزم تجريد المؤلف من صبغته المؤسسية والتعامل معه كمفهوم إجرائي، أي كوسيط بين النص منظورا إليه كنسق (أنساق) قيم السارد أو الساردين المتورطين فيه من جهة، ونسق قيم المؤلف نفسه من جهة أخرى. إن نسق قيم المؤلف قد يتعارض مع نسق النص. هذا التعارض سيكون بمثابة قراءة (تأويل) للبعد الدلالي الخاص بالنص المؤول والميتانص (Méta-texte) الذي هو مجموع تعليقات المؤلف لا بخصوص عمله الروائي فقط، وإنما أيضا بشأن كل إشكالية تمس إعادة بناء قيمه: الجمالية والاجتماعية والفلسفية. ومن ثم، فإن نسق «السارد الظاهري» يحيل إلى نسق قيم المؤلف على نحو يمكن معه الحديث عن نسق دوستويفسكي، ونسق فلوبير، ونسق بروخ، ونسق كالفينو، ونسق كورتاثار...إلخ[٥٠].

بهذا المعنى، يتضمن كل سرد استثمارا ذاتيا للمؤلف بما هو ذات تحدد البنيات الرمزية للنص، ودعامة لتشخيص الواقع وترميزه بواسطة صوت أو أصوات سردية تحيل علاماتها ومرجعياتها المختلفة إلى كينونة المؤلف الفريدة في تعدديتها[٥١]. إن استكناه صورة المؤلف، ومن ثم استجلاء مواضعها وآثارها، لايمكن أن يتحقق إلا بموضعته ضمن شبكة علائقية يتفاعل فيها النص، جدليا، مع خارج النص(hors-texte)، والتناص، والنص الموازي (para-texte)،

والميتانص من أجل بلورة «هرمينوطيقا سياقية» لمقاربة إشكالية السارد - المؤلف على نحو ما فعل كريزنسكي من منطلق سيميائي تعاقبي.

في ضوء هذه الاعتبارات النظرية، إذن، يمكن أن نقارب إشكالية ما علاقة السارد - المؤلف، عند الخراط، انطلاقا من السؤال التالي: ماعلاقة ميخائيل في «ترابها زعفران» و«يابنات إسكندرية» وإدوار في «حريق الأخيلة» بإدوار الخراط؟ أهي علاقة تطابق أم تشابه أم إقصاء أم تعاطف أم سخرية؟

قبل محاولة اختراق هذا السؤال الشائك لابد، أولا ، من التذكير بملاحظتين جوهريتين استخلصناهما من قراءة معظم أعمال الخراط الروائية والقصصية:

١ - الاستثمار المكثف والحاذق للبعد السير ذاتي الذي يعطي الانطباع بأننا أمام تجربة واحدة تعاد سيرورة كتاباتها على نحو دائم التجدد.

٢- الحضور الطاغي لميخائيل - ورامة، طبعا . أما اسم إدوار فلا نكاد نعثر عليه - في حدود علمي - إلا في موضعين اثنين: في نهاية قصة «في الشوارع»[٥٢]، وفي نهاية «حريق الأخيلة» (ص٢٣٢).

الواقع أننا لو قارنًا بين ميخائيل وإدوار فإننا لن نجد أي اختلاف بينهما سوى في الاسم، ذلك أن كل القرائن والمؤشرات تثبت، بما لا يدع مجالا للريب، تطابقهما التام: فهما، معا، درسا في مدرسة النيل الابتدائية وفي العباسية الثانوية، واعتقلا في ١٥مايو ١٩٤٨، وتملكهما الولع برامة.. إلخ. إننا، إذن، بصدد تطابق مرجعي واختلاف اسمي يطرح وجودهما المتنافر أكثر من تساؤل : لماذا تباينت الأسماء مع أن مرجعياتها متطابقة؟ أهي محض صدفة أم أن ثمة، في ما وراء ستار الكلمات، كائنا يوزع الأدوار ويعتم الهويات ويبدل الأقنعة؟ أعتقد أن الأمر لايتعلق بإجراء مجاني بقدر ما يرتبط بخيارات استراتيجية يلجأ إليها «السارد السيميائي» (إدوار الخراط) للتكتم على ذاتيته، ومداراة صوته، وحجب آثاره التي تتلبس اللغة. وبعبارة أخرى، فميخائيل وإدوار صوتان أو مضاعفان رمزيان موجهان، يحيلان إلى ذات واحدة/ متعددة هي ذات المؤلف الذي راهن على تنويع أقنعته وأشكلة تموضع ذاتيته باختياره الانتقال من شكل (وميثاق) روائي إلى آخر، أي من الرواية (ترابهازعفران، يابنات إسكندرية) إلى الرواية السير ذاتية (حريق الأخيلة) التي تثير فيها طبيعة الأسماء ومرجعيتها، بخاصة، كثيرا من الأسئلة بخصوص هوية الشخصية الساردة وعلاقتها بالمؤلف.

أن يحيل صوت أو قناع على صورة المؤلف ليس معناه، البتة، تطابق الوجه والقناع كما في السيرة الذاتية. إن الإحالة، هنا، ليست سوى لعب يسمح للمؤلف بالمناورة وتغيير مواقعه ومسافاته بإزاء ذاتيته ومعيشه، وتنويع طرائقه التعبيرية والتواصلية تبعا لإمكانات السنن الأدبية والجمالية وإكراهاتها، وتبعا لضغوط الواقع الاجتماعي، وضرورات التواصل. إن ميخائيل وإدوار، من هذا

المنظور، ليسا هما المؤلف وإن كانا ، مع ذلك ، قريبين منه إلى هذا الحد أو ذاك. إنهما قناع يخفي صورة حامله بقدرمايجلوها، وهو ما عبر عنه المؤلف نفسه بقوله: « لست مستعدا على الإطلاق أن أوقع بإمضائي على كل ما يقول ميخائيل وكل ما يحس، وإن كانت هناك بيننا قربى وثيقة»[٥٣].

وحتى عندما يعلن إدوار في «حريق الأخيلة»: «صحيح أنني لست ميخائيل ولكني شبيهه ورصيفه» (ص١٥٢) فإن المتكلم، هنا ، ليس هو المؤلف الواقعي، وإنما، فقط، مضاعفه الرمزي الذي ابتدعه المؤلف نفسه للإحالة على ذاتيته ومرجعيته وفق مبدأ الصوغ التخييلي الذي يعيد بناء الذات لاكما هي، ولكن كما تحلم أن تكون.

إن مبدأ الصوغ التخييلي، بما هو استراتيجية لتأجيل هوية المؤلف وتقنيعها[٥٤]، يفترض، بالضرورة، نوعا من اللعب اليقظ مع الهوية واللغة. هذا اللعب تختلف قواعده وتتعقد بنياته وتتنوع أشكاله تبعا لرهانات المؤلف الذي ليس سوى لاعب بامتياز، ذلك أنه هو من ينتقي ويحوّر ويضيء ويعتم العلامات والأقنعة والصور التي تؤشر إليه، وتتكلم بدلا منه، عندما يلوذ، هو، بالصمت.إن التباس إدوار في «حريق الأخيلة»، مثلا، ليس مصدره إدوار الشخصية ـ الساردة ، وإنما إدوار المؤلف الذي آثر إبقاء هويته ملتبسة ـ لأنها، أصلا، كذلك ـ موزعة بين التجلي والخفاء اعتمادا على استراتيجية الصوغ التخييلي التي تمزج الواقعي بالمتخيل والمحلوم به، وتكرس البعد اللعبي، والتباسية الميثاق والاسم العلم ضمن كتابة يتجاذبها الروائي والسير ذاتي على نحو بالغ الكثافة والتكتم.

ز- الخاتمة

يمكن القول إن السرد، عند الخراط، يتسم بالتعقد والتوتر والكثافة، وهي سمات أمكننا معاينتها من خلال تحليل بعض أهم مظاهر السرد الماثلة في المتن كالشذرية، والالتباس، وتراكب مستويات السرد، وصورة السارد، وأقنعة المؤلف.إن هذه المظاهر وتلك السمات تؤشر، بلا ريب، إلى خصوصية جمالية وإبداعية قائمة الذات يستلزم الإلمام بملامحها العامة إطارا نظريا ومنهجيا تتلاقح فيه السرديات والسيميائيات واللسانيات والفلسفة والتحليل النفسي... لتشييد مقاربة جديدة لسردية الخطاب الروائي.

1- من بين أبرز ممثلي هذا التوجه : باختين، كريستفا، زيما، كريزنسكي، وأيضا فيليب هامون في أعماله الأخيرة. انظر بخاصة : النص والأيديولوجيا. المنشورات الجامعية الفرنسية، باريس، ١٩٨٤.

2- أورد دومينيك مانكينو D.Maingueneau ستة استعمالات محض لسانية لمفهوم الخطاب في كتابه.
Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Hachett,Paris, 1976,pp:11-12

3- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان ، الرباط، ١٩٨٧،ص٢٩.

4- يحسن الرجوع، بهذا الصدد، إلى أفكار وتحليلات جاب لينتفلت الواردة في كتابه:
Le point de vue : théorie et analyse : Essai de typologie narrative, librairie José Corti,Paris, 1981

5- كرس بول ريكور فصلا خاصا ناقش فيه منطلقات ونتائج السيميائيات السردية (انظر الفصل الثاني: «الإرغامات السيميائية للسردية »، من ص٤٩ إلى ص٩١)، وفصلا آخر عرض فيه لإسهامات بنفنست وكيت هامبرغر وهارلد فاينريش وغونتر مولر وجينت وباختين..(انظر الفصل الثالث: «اللعب مع الزمن»، من ص٩٢ إلى ص١٤٩) راجع كتابه:
Temps et récit II : la configuration du temps dans le récit de fiction,éd. seuil Paris,1984.

6- المرجع نفسه، ص١١٩.

7- نفسه، ص١٢٩.

8- نفسه، ص٢٣٤.

9- Wladimir krysinski, Carrefours de signes,éd .Mouton, Paris,1981,p,11.

10- المرجع نفسه،ص ١٣. وقريبا من هذا التصور يرى ريكور أن الوظيفة السردية تعتريها التبدلات لكنها لاتموت. انظر: الزمن والمحكي II، م.م، ص٤٨.

11- ملاقي العلامات، م.م،ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

12- المرجع نفسه، ص١١٩.

13- نفسه، ص١١٠.

14- يستثمر كريزنسكي فرضيات ريكور ويحيل عليه في مؤلفه الآنف الذكر. انظر ص ١٢٠، ١٣٢.

15- ريكور، الزمن والمحكي II، م.م، ص ١٢٧.

16- انظر الترسيمة التفصيلية الواردة في مؤلف جاب لينتفلت السالف ذكره، ص ٣٢.

17- استقينا هذه التعريفات من العرض المركب الذي قدمه لينتفلت عن محافل السرد انطلاقا من إسهامات كايزر وشميد وبوث وشتانزل وجينت.. في كتابه المنوه به أعلاه (من ص ١٣ إلى ص ٣٣). وقد استعنا، على مستوى التحرير، بأسلوب الترجمة التي أنجزها رشيد بنحدو للقسم النظري الخاص بتلك المحافل. انظر مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، العدد ٨ ـ ٩، ١٩٨٨.

18- يرى بعض النقاد أن الوضع الاعتباري للمحافل المجردة لدى لينتفلت يشوبه بعض الغموض. انظر:
Abdallah Mdarhri Alaoui, Narratologie: théories et analyses énonciatives du récit, ed .Okad, Rabat 1989 ,p:78.

19- يرتكب باختين، بهذا الصدد، خلطا مصطلحيا برأي لينتفلت. راجع كتابه المشار إليه أعلاه، ص٢٥، وأيضا المدغري العلوي، السرديات، م.م ، ص ١٠٧ ، ١١١.

20- للتوسع، أكثر، في معرفة المسرود له انظر على الخصوص:
- Gérald prince, "Introduction a l étude du narrataire", in Poétique n° 14, 1973.
- Gérard Genette, *Figures III, éd. Seuil, Paris, 1972, les p: 265,266,267.

*Nouveau discours du récit, éd. Seuil, Paris, 1983,les p: 90,91,92,93.

-21 لاينبغي الخلط، هنا، بين المفهوم الذي نعطيه للخطاب الروائي وتعريف جيرارجينت للخطاب السردي أو خطاب السرد الذي يشكل محور اهتمام السرديات.
انظر:
- Gérard Genette, Figures lll, op. cit p: 71 - 72.

-22 كريزنسكي، ملاقي العلامات، م.م، ص١٣٤.

-23 Jean -Yves Tadié, le récit poétique, éd. Gallimard, Paris,1994, p:114 - 115.

-24 المرجع نفسه ،ص ١١٧.

-25 لاشك أن للشذرة حضورا متميزا في التراث العربي القديم أيضا (المتصوفة، أبو حيان التوحيدي...). لذا، فهي تستأهل أن تكون موضوع حفريات جمالية مقارنة.

-26 ضمن هذا السياق، أيضا، ومن منظور يزاوج بين النقد والفلسفة وتحليل الرموز، كتب السيد فاروق عملا نقديا عما أسماه «جماليات التشظي» في أدب إدوار الخراط. وقد عرف المؤلف مفهوم التشظي من خلال علاقة الكتابة بالذات والوعي والآخر والتلقي. نقرأ في المقدمة«ولعل الجوهر الأساسي لما أسميه جماليات التشظي هوالتخلص - الذي هو خلاص أيضا - من هيمنة «الرؤية» على الوجود . والرؤية هنا تعني تحول تصوراتك عن العالم إلى جدار يحول بينك وبين أن ترى وجودك نفسه في علاقته بالآخر، والوجود هناك، وصورته الكامنة فيك»انظر: جماليات التشظي : دراسات نقدية في أدب إدوار الخراط وبدر الدين، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٥.

-27 إدوار الخراط، مهاجمة المستحيل: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، منشورات المدى، قبرص، ١٩٩٦، ص١١٢.

-28 ريكو، الزمن والمحكي II، م.م، ص ٤٢-٤٣. أذكر بأن ريكو يقدم، في الفصل الأول من الكتاب نفسه ، تصورا جديدا لمفهوم الحبكة يتجاوز إطاره النظري حدود وسعة تحليلي (من ص١٧ إلى ص٤٨).

-29 تاديي، المحكي الشعري، م.م، ص ١١٧، ١١٩.

-30 Gérard Genette, Figure lll, op. cit,p: 147.

-31 للزمن، في روايات الخراط، علاقة وثيقة بتكرار بعض الوقائع والتفاصيل والموضوعات التي تخبو، هنا، لتعاود الظهور هناك في ما يشبه «العود الأبدي» المتجدد والمجدد للأشياء. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن التكرار، عند الخراط، يستلهم تقنيات فن الأرابيسك (الرقش) الذي يختزن منظورا للزمن مفتوحا على اللانهائي مثلما أشار إلى ذلك الكاتب نفسه. انظر، على سبيل المثال لا الحصر، مؤلفه: مهاجمة المستحيل، م.م، الصفحات :٢١، ٦٣، ٦٤.

-32 كريز نسكي، ملاقي العلامات، م. م، ص ٢٩ - ٣٠.

-33 Dominique Maingueneau, Eléments de linguistique pour le texte littéraire éd. Bordas, paris, 1986, voir - le premier chapitre, notamment, les p: 1-7, Gérard Géntte, Figures lll, op. cit, p: 254.

-34 تاديي، المحكي الشعري، م.م، ص ٢٧.

-35 لاينبغي الخلط، هنا، بين المعنى العام الذي نعطيه لـ «صيغ التمثيل»، أي كل الأشكال الممكنة لتقديم قصة أو مادة حكائية، والمعنى الخاص الذي تعطيه السرديات لمفهوم الصيغة. انظر: Figure lll، م.م، من ص١٨٣ إلى ص٢٢٤، وأيضا مؤلف سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩، من ص١٦٩ إلى ص٢٠١.

-36 تاديي، المحكي الشعري، م.م، ص٧ ـ ٨.

-37 محمد برادة، أسئلة الرواية ـ أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ١٢٤.

-38 نحيل ، هنا، على تصورات دوريت كوهن Dorrit Cohn التي حددت ثلاث طرائق لتشخيص الوعي الجواني للشخصية الروائية :

١ـ المحكي النفسي (Le psycho- récit): وهو خطاب السارد عن الحياة الداخلية لشخصية ما.

٢ـ المونولوج المنقول (le monologue rapporté): وهو الخطاب الذهني الذي تجزه شخصية ما عن حياتها النفسية الخاصة.

٣ـ المونولوج المسرد (le monologue narrativisé) أو الأسلوب غير المباشر الحر: وهو خطاب ذهني لشخصية ما يضطلع به خطاب السارد.

انظر كتابها المترجم عن الإنجليزية:

La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, éd. Seuil, Paris, 1981, p:29.

-39 محمد برادة، أسئلة الرواية ـ أسئلة النقد، م.م، ص ١٢٤.

-40 للوصف الروائي أشكال وخصائص ووظائف جمة، فالرواية الواقعية، مثلا، تعتمد استراتيجية وصفية مغايرة للرواية التاريخية أو النفسية أو العجائبية. من هنا إمكانية دراسة المكون الوصفي في علاقته بالجنس الروائي وموضوعاته لمعرفة خصوصيات الوصف الروائي و«مهيمناته». إننا لانزعم، في حدود هذه المقاربة الأولى والأولية، الاشتغال على هذه الإشكالات النظرية العويصة والبالغة الأهمية في آن، بقدر ما نطمح إلى بلورة بعض الاستخلاصات بصدد طبيعة الوصف عند الخراط انطلاقا من متن محدود.

-41 بخصوص الوظيفة التأجيلية والتبئيرية للوصف، انظر دراسة فيليب هامون التي عين فيها خمس وظائف للوصف هي: الوظيفة الفاصلة، الوظيفة التأجيلية، الوظيفة التزيينية(الجمالية) ، الوظيفة التنظيمية، الوظيفة التبئيرية:

Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description?", in Poétique, N°12, 1972.

-42 كتب كريزنسكي بهذا الصدد :«(...) ليس ثمة سردية أو محكي من دون سارد: ضمني، محيَّن، مجسد أو مستتر، عالم بكل شئ، ذاتي، موضوعي، اجتماعي، غنائي...». انظر ملاقي العلامات، م.م، ص١٠٣.

-43 Wolfgang Kayser, "Qui raconte le roman?", in Poétique du récit éd, Seuil paris, 1977, notamment les p: 71, 72 ,73 ,74 ,76,79,80.

-44 يرى أدورنو أن وضعية السارد، في الرواية المعاصرة، تتسم بالشك لأن ذاتية الكاتب «لم تعد تقبل التعامل مع مادة لايمسها التحوير». إن مناهضة التشخيص الموضوعي للواقع، والكشف عن «لاواقعية الإيهام»، واعتماد السخرية، وتعديد منظورات السرد يفضي ، برأي أدورنو، إلى علاقة جديدة بين السارد والقارئ قائمة على مفهوم «المسافة الإستطيقية» بما هي « قانون للشكل ذاته، وإحدى الوسائل الأكثر فعالية لتكسير التلاحم المصطنع، والتعبير عما هو تحت، أي الطابع السلبي لماهو موجب». من ثم، فإن رفض «كذب التشخيص»، من وجهة نظر السارد المعاصر، يؤدي إلى المساس بالشكل الروائي نفسه. انظر كتابه المترجم عن الألمانية:

Théodore Adorno, Notes sur la littérature (traduit de l'allemand par sibylle Muller),éd .Flammarion, Paris, 1984 pp: (37 - 43).

45- Krynsinki, carrefours de signes, op. cit, p:119.

46- Genette, Figures III op, cit, les p: 252,255,256.

47- كريزنسكي، ملاقي العلامات، م.م، ص ١٠٨. انظر، أيضا ، الصفحات: ١٠٩- ١١٠- ١١١- ١١٦ - ١١٨ -١٣٤.

48- المرجع نفسه، الصفحات : ١١٢- ١١٥ - ١١٨.

49- نفسه، ص ١٢٢.

50- نفسه، ص١١٩.

51- نفسه، ص١٣٠-١٣١.

52- إدوار الخراط، ساعات الكبرياء (قصص)، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢، ص١٠٠.

53- إدوارد الخراط، مهاجمة المستحيل، م.م، ص ٩٤.

54- إن التأجيل، من حيث هو لعب، لايعني إقصاء مطلقا لهوية المؤلف، ولا حضورا تاما لها.

Auteur concret	مؤلف ملموس
Auteur Abstrait	مؤلف مجرد
Axiologique	إكسيولوجي، قيمي
Durée	مدة
Discours	خطاب
Embrayeurs	معينات
Enoncé	ملفوظ
Enonciation	تلفظ
Erotiaue	إيروسي، «شبقي»
Fantastique	عجائبي
Focalisation	تبئير
Fragmentation	شذرية، تشذير
Fréquence	تواتر
Hors-texte	خارج النص
Herméneutique	هرمينوطيقا، التأويلية
Illusion référentielle	إيهام مرجعي
Intertextualité	تناص
Lecteur concret	قارئ ملموس
Lecteur Abstrait	قارئ مجرد
Méta-texte	ميتناص
Méta- linguistique	ميتالغوي
Narratologie	سرديات، علم السرد
Narrativité	سردية
Narrataire	مسرود له
Narrateur Homodiégétique	ساردجواني الحكي
Narrateur Hétérodiégétique	سارد براني الحكي
Ordre	ترتيب
Paratexte	نص مواز
Pragmatique	تداولية
phénoménologie	فينومينولوجيا، الظاهراتية
Recit	محكي
Représentation	تمثيل
Semiotique diachronique	سيميائيات تعاقبية
Sémiotique narrative	سيميائيات سردية
Structuration	بنينة، تبنين
Subjectivation	تذويت
Temporalité	زمنية
Texte	نص
Transtextuel	عبر، نصي
Typologie	نمذجة، التصنيفية
Vraisemblable	محتمل

● أكسيولوجي، قيمي (Axiologique)

من Axiologique(منظومة القيم أو القيمية) ومعناها:

١- دراسة القيمة، والاحتمالات المرجعية لها.

٢- ويقصد بـ (القيمية) عامة، النظرية و/ أو وصف أنظمة القيم: (الأخلاقية/ المنطقية/ الجمالية).

٣- ويشار في السيميائية بـ (القيمية) إلى نمط الوجود البراديغماتي للقيم، في تعارض مع الأيديولوجي منها . انظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٤، ص١٠٦.

● معينات (Embrayeurs)

المعينات (بالإنجليزية:Shifters) هي مجموع الخصائص المميزة لنسق التركيب النحوي لجملة ما، من ضمائر وأسماء إشارة، ونعوت وصفات، وظروف زمان ومكان، وهي تمتلك دلالة سياقية تتحدد بـ «مقام التلفظ».

● ملفوظ (Enoncé)

هو الإنتاج اللساني المتولد عن سيرورة التلفظ (Enonciation) بوصفه تشغيلا للغة بواسطة فعل استعمال فردي (بنفنست Benveniste). وينهض الملفوظ على جملة من العناصر (متلفظ، سياق، معينات، قصدية...) تحدد ما يسمى، في إطار نظريات الملفوظ، «مقام التلفظ».

● إيروسي، «شبقي» (Erotique)

من Erotisme (الشبقية) التي تحيل إلى إيروس (Eros)، إله الحب عند اليونان. وتتموضع الدافعية الإيروسية في ما وراء الدلالات المبتسرة والسلبية للفعل الجنسي كما في الأدب الإباحي(la littérature pornographique) الذي يوظف جسد المرأة كمصدر للإثارة الاستهلاكية المحض، مستبعدا، بذلك، كل ما يتضح به ذلك الجسد من رموز الحياة والحب وتجدد الكينونة ولغزيتها. ومن ثم، فالإيروسية ترتبط بالأبعاد الجوهرية للوجود والكينونة كما لدى السرياليين مثلا. راجع:

A Dictionary of modern critical terms, Edited by Roger Fowler, Routledge and Kegan Paul, London,1987, pp:189 -190.

● مسرود له (Narrataire)

١- المسرود له كائن خيالي من ورق شأنه في ذلك شأن السارد.

٢- ليس المسرود هو القارئ الفعلي، مثلما أن السارد ليس هو الكاتب الفعلي.

٣- يضطلع المسرود له بجملة من الوظائف السردية، فهو:

- يمثل همزة وصل بين السارد والقارئ.
- يساعد على تدقيق إطار السارد.
- يفيد في تمييز السارد.
- يبرز الموضوعات (Thémes) ضمن النص.
- يسهم في تطوير الحبكة.
- يكون الناطق بلسان عبرة العمل الأدبي.

انظر، بهذا الشأن، دراسة جيرالد برانس:G.Prince

"Introduction à l'étude du narrataire", in Poétique, N°. 14, 1973.

● تذويت (Subjectivation)

التذويت هو خلع صفة الذاتية على السرد في مقابل التوضيع (Objectivation) الذي اعتمده بعض كتاب «الرواية الجديدة» كتقنية سردية للإيهام بالطابع الموضوعي والمحايد لكتابة لاتخترقها الذاتية بحمولاتها الأيديولوجية (الإنسانوية) والسيكولوجية (عالم اللاشعور) والتعبيرية.

● عجائبي (Fantastique)

يقوم العجائبي، بما هو جنس تعبيري، على قوانين تتعارض وتلك التي تسود الواقع التجريبي. هذه المفارقة تضع الشخصيات حيال مواقف وظواهر تستعصي على الفهم والتفسير لكونها لاتخضع لمنطق المواضعات، والمعايير المشتركة والمألوفة . من ثم، فالعجائبي عادة ما يقترن بسلوكات الحيرة والتردد والخوف كعلامات تترجم ما تستشعره تلك الشخصيات من اضطراب وارتباك ضمن عالم فوق طبيعي(Sur- naturel). ويقع الفانطاستيك، الذي يترجم في العربية بـ «العجائبي»، ويتطلب نمطا قرائيا مخصوصا، بين جنسين مجاورين له هما الغريب (l'étrange)، والعجيب (le merveilleux). للتوسع، أكثر ، في هذا المصطلح انظر:

-Tzvetan Todorov, Introduction á la littérature fantastique, éd. Seuil. Paris, 1970.

● تبئير (Focalisation)

١- يستبدل جيرار جينت (G.Génette) مفاهيم «الرؤية السردية»، و «الحقل»، و«وجهة النظر» ذات المضمون البصري بمفهوم «التبئير» ذي الطابع التجريدي، وذلك سعيا لحل معضلات سردية، نظرية وإجرائية، لا تميز بين الصوت (voix) والصيغة (Mode)، أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ في النص.

٢- ينقسم التبئير، عند جينت، إلى ثلاثة أنواع:

- التبئير الصفر أو اللاتبئير (La non -focalisation): وفيه تكون معرفة السارد معرفة كلية، مطلقة كما في الحكي التقليدي.

- التبئير الداخلي (la focalisation interne): وفيه يتم إدراك مجريات العالم المسرود من خلال وعي الشخصية الروائية.

- التبئير الخارجي (La focalisation externe): وفيه يتم الوصف من خارج بما لايسمح بالتوغل في أعماق الشخصية.

● ميتانص (Méta-texte)

هو مجموع الإشارات والملاحظات والتعليقات المبثوثة في ثنايا النص التخييلي(الرواية، مثلا)، والتي تكتسي طابعا نقديا. ومن ثم، فإن علاقة النص بالميتانص هي، دائما، علاقة تفاعل نقدي وحواري. وتبرز جدلية النص/ الميتانص، بجلاء ، في النصوص الروائية الحديثة التي تتخذ من تقنيات السرد، واللغة ، والتشخيص الروائي للواقع، منطلقا للتفكير والمساءلة. وفي السياق نفسه، يتحدث جينت عن الميتانصية(Méta-textualité) باعتبارها «علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره (يستدعيه) بالضرورة». وهنا، فإن الميتانصية (أو الميتانص) قد تكون ذات طبيعة أدبية (نقدية)، أو تاريخية، أو أيديولوجية...إلا أن اشتغالها يظل، دائما، ذا بعد نقدي . انظر:

- G.Genette, Palimpsestes: la littérature au second degré, éd, Seuil, Paris, 1982, p:10.

● محتمل (Vraisemblable)

١- من (Vraisemblance): «احتمال الوقوع»، «احتمال الصدق» ، «القابل للتصديق» ، «احتمالية»، الخ.

٢- يؤشر المحتمل إلى التقنيات المعتمدة ضمن النص بهدف إقناع القارئ بصدقيته وبأمانته في تشخيص الواقع. وقد يعني المحتمل، أيضا، المناورات التأويلية التي يتبناها القراء سعيا منهم إلى إعطاء النص معنى وفق المعتقدات المشتركة والافتراضات الطبيعية (العادية). راجع:

- Michael J.Toolan, Narrative : critical linguistic introduction, Routledge, London, 1994, p: 267.

٣- المحتمل، عند تودوروف، هو «قواعد النوع»، و«العرف»، التي تتنكر في (احتمالية) بالنسبة للقارئ المعاصر للعمل. انظر معجم سعيد علوش، م.م.ص ٤٥ - ٤٦، وكذا:

- G.Genette, "vraisemblance et motivation", Figures II, Seuil, 1969.

● النص الموازي (paratexte)

النص الموازي، حسب تعريف جينت، هو مجموع العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والذيول، وكلمات الناشر، والصور، والهوامش... التي تشكل بيئة النص، وتوفر له سلطة تداولية ضمن مجال القراءة والاستهلاك. واعتبارا لذلك، يمتلك النص الموازي، بما هو استراتيجية نصية يعتمدها المؤلف، جملة من الخصيصات والوظائف التي تكرس جمالية النص، وقوته الدلالية والتداولية، في آن معا. انظر، بهذا الصدد، مؤلف جينت الهام:

- G.Genette, Seuils, éd. Seuil, Paris, 1987.

● ميتالغوي (Méta-Linguistique)

يستخدم مصطلح (ميتالغوي) كمرادف لمفهوم (Méta-Langage) الذي يمتلك، في العربية، ترجمات شتى: «ميتالغة»، «ورالغة»، «اللغة الاصطناعية» ، «لغة واصفة». أما سعيد علوش فيقترح، في معجمه (ص١١٤)، ترجمة Méta-Langage بـ «مافوق اللغة» في ضوء التحديدات التالية:

- ... (مافوق اللغة) هي اللغة - الأداة، والتي تعمل على تكلم اللغة - الموضوع.
- وكل لغة قابلة للتكلم عن نفسها أو عن غيرها.
- وينظر إلى ما فوق اللغة، في وظائفها المألوفة، وغير العلمية مرة، وتارة في وظيفتها العلمية، التي تقتضي وصف اللغة، بشكل يقترب من المناطقة.

● محكي (Récit)

يضع جينت ثلاثة تعريفات للمحكي:

١- الملفوظ السردي أو الخطاب، الشفهي أو المكتوب، الذي يضطلع بسرد حدث أو سلسلة من الأحداث.

٢- سلسلة الأحداث، الواقعية أو الخيالية، التي تشكل موضوع الخطاب بمختلف علائق التسلسل، والتعارض، والتكرار التي تنطوي عليها.

٣- فعل السرد ذاته.

انظر:

- G.Genett, Figures lll, éd, seuil, Paris, 1972, pp:71-72.